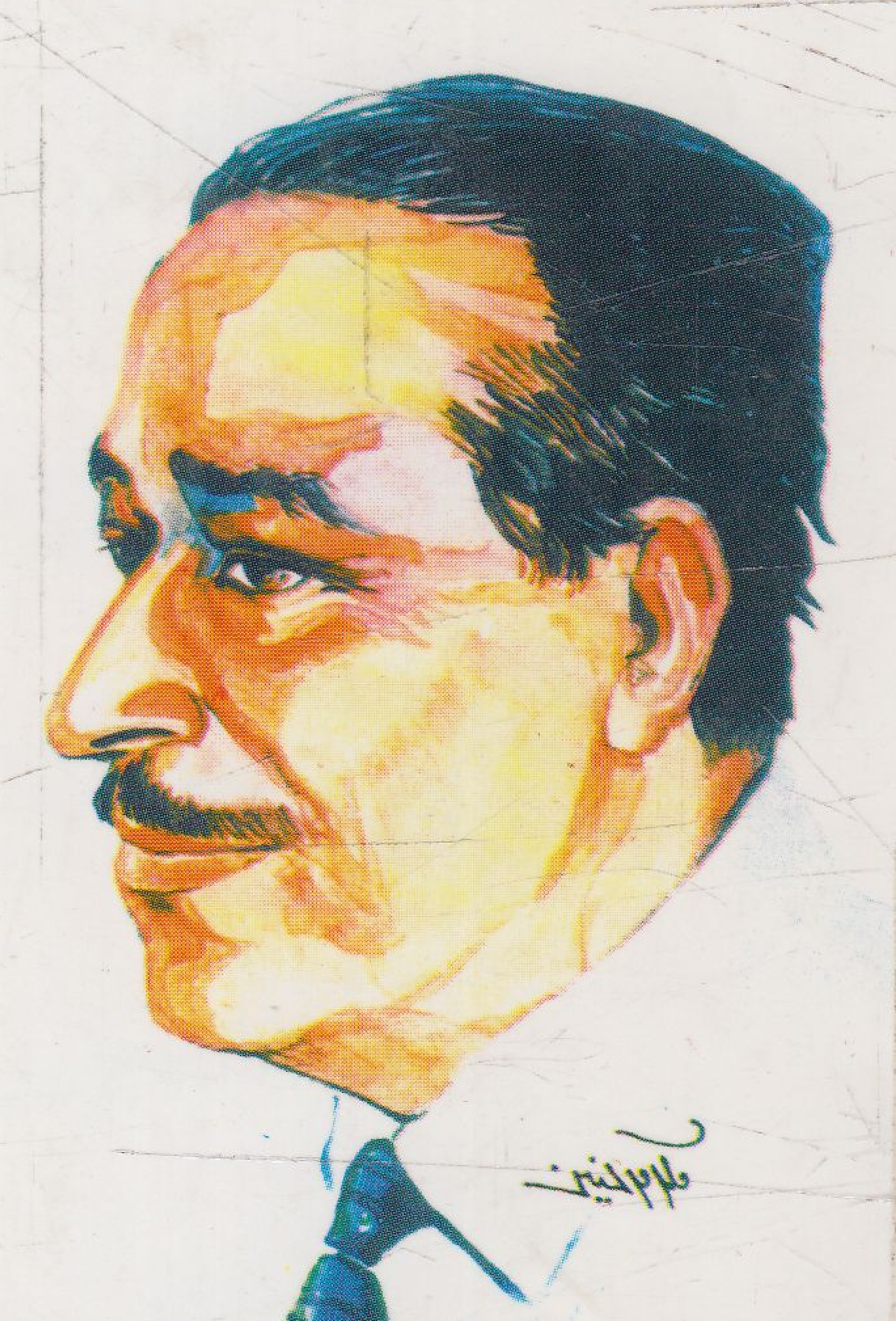
د. نعيم عطيّة

يوسف الشاروني وعالمه القصصيّ







يوسف الشارونى وعالمه القصصى

دراسة

د. نعيم عطية

لوحة الغلاف بريشة الفنان : مكرم حنين

لوحة ظهر الغلاف بريشة الفنان : محمد ننا

الطبعة العربية الأولى : ١٩٩٤

الطبعة العربية الثانية : ١٩٩٩

رقم الإيداع : ٩٩/١٧٧٤٥

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977-291-184-1



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

المشرف العام على السلسلة الأدبية

خيرى عبد الجواد

الجمع والصف الالكترونى
مركز الحضارة العربية
تنفيذ : سيد مكاوى

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات ت : ٣٤٤٨٣٦٨

د. نعيم عطية

يوسف الشارونى وعالمه القصصى

دراسة



إهداء

إلى أسرة الشاروني

نرجس وشادن وشريف

تحية حب وتقدير

ن.ع

مقـــدمة

ولد يوسف الشارونى بمدينة منوف محافظة المنوفية فى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٢٤. وحصل على ليسانس الآداب - قسم الفلسفة - من جامعة القاهرة عام ١٩٤٥. وقد عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم وانتدب إلى السودان ما بين عامى ١٩٤٩ و١٩٥٢. ثم عمل بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ عام ١٩٥٦ وتدرج فى مناصب هذا المجلس الذى سمى بعد ذلك بالمجلس الأعلى للثقافة حتى أصبح مديرا عاما فى سبتمبر ١٩٧٥ فوكيلا للوزارة فى يونية ١٩٧٨.

وقد اختير يوسف الشارونى عضوا بلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام. كما اختير عضوا بمجلس إدارة نادى القصة واتحاد الكتاب.

وفى عام ١٩٧٠ منح يوسف الشارونى جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعته «الزحام» وقلد وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.

ثم منح عام ١٩٧٨ جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه «نماذج من الرواية المصرية» وقلد وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩.

وقد بدأ يوسف الشارونى حياته الفنية والأدبية بكتابة القصة القصيرة والشعر المنثور فى أواخر الأربعينيات. ثم زاوج بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية. حيث أولى عناية كبيرة لدراسة الفن القصصى والروائى، وتحليل الأعمال الروائية والقصصية لكتاب مصر والعالم العربى.

وكان يوسف الشارونى من أوائل الكتّاب المصريين الذين أرسوا قواعد « القصة التعبيرية» إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى

تسود القرن العشرين، واستشعر وحدة العالم بما يسمح لكاتب أن يغمس قلمه لافى هموم محلية فسحب، بل وأن يتغلغل إلى جوهر المعاناة الإنسانية، وسيجدها واحدة عند أبناء الأرض جميعا، وإن تنوعت وتعددت صورها ومظاهرها ودرجة حدتها. وقد كفل ذلك الاهتمام الطليعى لدى يوسف الشارونى أن يحلق بالقصة المصرية فى آفاق التعبيرية التى قدر لها أن تصير واحدا من أبرز المذاهب الفنية والأدبية فى القرن العشرين.

وقد ترجمت قصص يوسف الشارونى إلى كثير من اللغات الأجنبية، ويمكننا أن نضيف إلى هذا الإنتاج كتاب يوسف الشارونى «المساء الأخير» الصادر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٣ . وقد تضمن هذا الكتاب مقطوعات النثر الغنائى التى كان يوسف الشارونى ينشرها من قبل فى مجلتى «الأديب» و«الآداب» البيروتيتين فى أواخر الأربعينيات.

وقد تصدى يوسف الشارونى بقلب القصاص الفنان وعقل الناقد الرزين لعطاءات الحركة القصصية والروائية العربية التى كان هو أحد أقطابها البارزين فأصدر العديد من الكتب والدراسات النقدية .

وفى مجال تحقيق التراث صدر ليوسف الشارونى كتاب عجائب الهند، لبرزك بن شهريار .

وفى صدد متابعة الحركة القصصية أيضا أصدر يوسف الشارونى كتابين من إعداده وتقديمه هما: سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى ، الليلة الثانية بعد الألف «مختارات من القصة النسائية فى مصر» .

وقد دُعى يوسف الشارونى من عديد من الجامعات ومراكز الدراسات والمحافل الأدبية والعلمية سواء فى العالم العربى أو العالم الغربى، لإلقاء المحاضرات عن «القصة والرواية فى الآداب العربية؟» .

وإذا كنا سنعرض فى هذا الكتاب للعطاء القصصى ليوسف الشارونى

وذلك بحسب ما ينبئ عنه العنوان الذى اخترناه له، إلا أننا سنطلع القارىء فى مقدمتنا الطويلة هذه بالخطوط العريضة لمذهب يوسف الشارونى فى النقد الأدبى أيضا حتى يكون أكثر استيعابا للقيمة الفنية والثقافية لهذا الفنان الذى نحب أن نسميه أيضا «فيلسوف القصة المصرية القصيرة» عندما نطرق باب «عالمه القصصى» ونخطو داخلين إلى ذلك العالم الثرى المنوع العميق والمتأنى فى اختيار عناصره ومقوماته.

خصائص يوسف الشارونى النقدية :

يعتبر يوسف الشارونى بحق ناقدا متخصصا فى مجال القصة والرواية، فقد توالت دراساته التى يتابع فيها الأعمال الروائية والقصصية لكتابنا المعاصرين منذ أن نشر أول كتبه فى هذا المضمار بعنوان «دراسات أدبية» عام ١٩٦٤. ونلمس من كتاباته النقدية المبكرة دأبه على متابعة الحياة الروائية والقصصية عندنا بحيث قلما يغيب عنه عمل من الأعمال، وحتى إذا كان لا يتاح له أن يكتب عن كل عمل يصدر إلا أن الجلى من كتاباته ومن الاحتكاك به أنه يقبل بشغف واهتمام على قراءة كل ما يصدره أدباؤنا من كتب روائية وقصصية أو حتى عن الفن الروائى والقصصى وهو يحس فى متابعة هذه الحياة بنوع من المسئولية لا تفرضه عليه اهتماماته النقدية فحسب، بل انشغاله بممارسة فن القصة على أعلى مستوى من الإتقان أيضا.

وربما كان هذا الأسلوب النقدى أنسب الأساليب لتمكين الحياة الروائية والقصصية من الازدهار، إذ يتاح لكل التيارات أن تلقى من النقد استجابة إليها وإصغاء لها. فكل قصة أو رواية تجد عند نظرة يوسف الشارونى النقدية ما يجعلها أهلا للتقليب على مختلف الوجوه، وتفحص صلاحياتها

الفنية شكلا ومضمونا، طالما أن يوسف الشارونى لا يغلب مزاجه الشخصى أو مفهوما فكريا متزمتا فى تقييمه للعمل الأدبى، الروائى أو القصصى، بل يستمد من ذات العمل ومن داخله المقومات التى يقيم عليها حكمه النقدي، مكملا بالمقارنة الواعية بينه وبين سائر الأعمال المماثلة أو القريبة أو حتى المضادة له على مدى تاريخنا الأدبى.

ويوسف الشارونى فى تصديه للأعمال الأدبية لا يصدر عليها فى أغلب الأحوال أحكاما حاسمة لها أو ضدها، بل يلتزم فى تناوله النقدى لها تقييمها بمعيار حيادي، وهو فى ذلك يقول أن دراساته النقدية أقرب إلى الدراسات التفسيرية مما هى إلى الدراسات التقييمية، أى أنها تكشف عن جوانب العمل الفنى وتتتبع مساره، ثم لا تفرض حكما معينا على القارئ بل تدع له أن يحكم بنفسه على العمل القصصى، فهو منهج يدعو القارئ إلى المشاركة الإيجابية فى عملية النقد (يوسف الشارونى - دراسات فى الرواية والقصة القصيرة - ص٤) فهو يدعو القارئ إلى الالتفات إلى العمل الروائى أو القصصى الذى يتصدى له ويعطى له مفاتيح تساعده فحسب أن يتذوق العمل بنفسه ولنفسه، فهو لا يفرض على القارئ أو على الحياة الأدبية أحكاما مسبقة لا حيدة عنها، بل يعنى على الأخص بوضع العمل الروائى فى موضعه الصحيح فى مسار الحياة الروائية والقصصية.

ويقوم منهج يوسف الشارونى النقدى للأعمال القصصية والروائية على مقومات ثلاثة، كثيرا ما يجمع بينها وتختلط وتتداخل فى كتاباته النقدية. هذه المقومات الثلاثة هى: المقارنة والتحليل والانفتاح.

المقارنة

فيشير إلى ما إذا كان قد سبق الكاتب كاتب آخر فى معالجة الموضوع أو القضية وفى طريقة التناول والأسلوب أيضا.. فهذا الموضوع مثلا تناوله قبله فلان وفلان من الروائيين والقصاصين، وتناوله على هذا النحو أو ذاك، بحيث يبين للقارئ من خلال ذلك صورة واضحة لموضع الرواية التى يقرأها من المسيرة الروائية. وكذلك فإنه من خلال المقارنة بين مضمون الرواية سواء من حيث الشخصيات أو من حيث الأحداث أو من حيث القضايا المثارة يستطيع أن يطعم القارئ بالمعلومات التى تمكنه من أن يولى العمل حقه الصحيح من التقدير.

ونجد نموذجا طيبا لما يتبعه يوسف الشارونى من أسلوب المقارنة فى نقده الأدبى عندما يتصدى لرواية الأستاذ محمد زكى عبدالقادر بعنوان «أبو مندور» الصادرة عام ١٩٦٣ فلو لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مقارنة هذا العمل بثلاثة أعمال أخرى فى ذات المضمار لبقيت حقيقة «أبو مندور» الفنية باهتة. ولكنه، وهنا تبدو قدرة الناقد على إنصاف العمل الذى يتصدى له بالنقد، فهو يسجل بادئ ذى بدء أن الحدث المحورى لرواية «أبو مندور» هو ذات الحدث الذى دارت حوله من قبل رواية زينب للدكتور حسين هيكل عام ١٩١٤ ورواية «دعاء الكروان» للدكتور طه حسين الصادرة عام ١٩٣٤، وهى علاقة بين سيد وخادم.. ولكنه من خلال الإبانة عن الفوارق الدقيقة بين «أبو مندور» والعملين الرائدين السابقين وعلى الأخص فى المعالجة الواقعية للعمل الأخير استطاع أن يرد إلى هذه المعالجة الجديدة للقصة القديمة اعتبارها، ويقيمها على قدميها مع قيام «زينب» و«دعاء الكروان» فى أدبنا الحديث.

ويتطرق يوسف الشارونى بعد ذلك إلى صورة الريف وأوضاعه فى كل من «أبو مندور» و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى.. فيبين على الأخص كيف تنتهى المشكلة فى أبو مندور بمصالحة بين الطرفين كأنما صراعهما مجرد جولة تسودها روح رياضية بينما فى «الأرض» تنتهى القصة والصراع مازال مستمراً لأنه كان صراعا أشمل انعكس فى تعدد جوانب التعبير فيه.

وإذا كانت المقارنة من مقومات أسلوب يوسف الشارونى النقدى، فإننا نراه فى هذا الصدد:

١ - يجرى المقارنات الضافية بين العمل الذى يتناوله وأعمال أخرى معاصرة فيوسع بذلك من مجال الرؤية النقدية إلى العمل.

٢ - كما يتوصل من مقارنة العمل بأعمال أخرى سابقة أو لاحقة متناولا الظروف المختلفة التى أحاطت كتابة كل من الأعمال المتلاحقة مما يضفى على كتابتها شرعية باستجلاء السبب الدافع إلى كتابتها - يتوصل إلى وضع العمل فى موضعه التاريخى السليم موضحا حلقات الوصل التى تجعل الأعمال تستلهم ما سبقها وتؤثر فيما يليها.

٣- على أنه فى مجال المقارنة أيضا نجد يوسف الشارونى يتحرى عن جذور للعمل فى أعمال المؤلف ذاته السابقة.. ويعطينا كتاب «نماذج من الرواية المصرية المعاصرة» نموذجا طيبا على منهج المقارنة هذا عندما يتقصى يوسف الشارونى عن جذور شخصية مثل «سيدة جابر» التى رأيناها فى رواية يوسف السباعى «نحن لا نزرع الشوك» ١٩٦٩ فى شخصية زكية الحنش فى قصة بهذا الاسم فى مجموعته «الشيخ زعرب وآخرون» عام ١٩٥٢. وكذلك يتقصى عن بذور شخصية عشيق سيدة جابر أنور بك فيجدها فى شخصية «إبراهيم بك القصب» بطل شخصية «نابغة المبيضة» من مجموعته يا أمة ضحكت عام ١٩٤٨ فكل منهما اكتشف مهنة أهم من

كل المهن وهى «مهنة الرشوة».

٤- ومن خلال منهج المقارنة أيضا يضرب فى أعمال المؤلف السابقة ليكتشف ما إذا كان اتجاه معين، مثل اتجاه النقد الاجتماعى، الذى يبدو فى قصة أو رواية من أعماله، اتجاها جديداً عنده أم أنه قديم، وأحيانا يكتشف أنه موغل فى القدم. كما أثبت أن يوسف السباعى من خلال شخصياته التى تتسلق عن طريق الدعارة أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى أعلى درجاته هو أحد وجوه النقد التى يوجهها يوسف السباعى فى أدبه إلى مجتمع الطبقة العليا منذ أكثر من عشرين عاما (ص٤٠ و٤١ من الرواية المصرية المعاصرة).

وفى مقام المقارنة أيضا يضع يوسف الشارونى يده على الأفكار الجوهرية فى العمل الذى يتناوله بالنقد ويجرى عملية مقارنة أدبية باستقصاء هذه الأفكار فى الأعمال السابقة للمؤلف وفى عالمه الروائى والقصصى كله.. وتطبيقا لذلك تقصيه عن الوجه الميتافيزيقى فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» للأستاذ يوسف السباعى.. يتابع فكرة الموت فى ظهورها فى أعماله وتنويعاتها وفى تطورها أيضا.. ويثبت فى هذا المقام مثلا أن «فكرة الموت الفجائى» هى الغالبة فى أعمال يوسف السباعى. وفجائية الموت فى أول الأمر كانت تنطوى على مفارقات مضحكة كما فى قصة «الشبكشى والمائة عام» فبطل (القصة) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت الثرى العجوز خورشيد بك لتفرج أزمته، ولكن اليأس يدب إلى قلبه رغم مرض خورشيد بك أخيرا بالضغط وذلك حين يجده يقرأ كتابا بعنوان «عش مائة عام» ويطبق تعليماته، غير أن القصة تنتهى بإصابة خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات الكتاب، ثم يموت فى اليوم التالى. وتفك أزمة الشبكشى وقد طرأ تغيير شامل على حانوت

الشبكشي فقد انقسم قسمين قسم الموتى وأعمال الحانوتية، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب «عش مائة عام». على أن الموت فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» رغم أنه لا يتخلص من الفجائية فإنه يكتسى بالمرارة والأسى. ويؤكد يوسف الشارونى أهمية مقارنة العمل الأدبى بأعمال المؤلف السابقة ذلك أن «كل عمل فني يعبر دائما عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولته لتقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها. فلا هو منفصل عنها ولا هو تكرار لها. إنه كالوليد الجديد مشابه لإخوته ومتميز عنهم. وهذا هو الذي يهبه وجوده الفنى الخاص به ويمنحه مذاقه ونكهته» (ص٦٠) ومن خلال المقارنة بين النص والنصوص السابقة لذات المؤلف يحاول يوسف الشارونى أن يتبين أوجه الشبه وأوجه التميز.

ويسعى يوسف الشارونى فى محاولته المقارنة بين العمل الذى يدرسه وأعمال المؤلف السابقة إلى البحث عما قدمه الكاتب بالنسبة لتاريخه الأدبى، وما التفوق الذى حققه على نفسه، والذى يبرر له أن يقدم لقرائه عملا جديداً (ص١٣٠).

التحليل

أما المقوم الآخر من منهج يوسف الشارونى النقدى فهو «التحليل» ومن خلال التحليل يتصدى للنص المدروس فى حد ذاته، وينقب فى تفاصيله عن نواحى القوة والضعف فيه.. فيعنى بالمعمار الفنى للعمل، وبنسجه.

فمن ناحية المعمار الفنى نجد يوسف الشارونى يتناوله فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» فيقول عنه مثلا «أهم ما يميز البناء الروائى هنا هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسيا، فالبداية هى النهاية، والشخصيات لا تفترق فى أول العمل الروائى إلا لتلتقى على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم

الزمن بكل منها».

وبعد أن كان يوسف الشارونى فى «المقارنة» يقيم النص بقياسه على أعمال أخرى مقابلة، فإنه فى «التحليل» يعمد على العكس من ذلك إلى الانكباب على النص ذاته فاحصا جزئياته منقبا فى ثناياه فيتكلم عن الحدث، وعن الشخصيات، وعن اللغة المستخدمة، وعن الزمن والإيقاع الروائى وعن المستويات الشعورية فى الرواية، وعن الأهداف المبتغاة من العمل ومدى نجاح المؤلف فى بلوغها.

وتطبيقا لأسلوب التحليل فى منهج يوسف الشارونى النقدى من خلال كتابه «الرواية المصرية المعاصرة» نجده يقول عن رواية «نحن لا نزرع الشوك»: «كما تتميز الرواية بتدخل أسلوب المخاطب من حين لآخر، وأسلوب المخاطب هو وعى الشخصية أحيانا وهو ضميرها أحيانا أخرى، وفيما عدا ذلك فالأسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعى المؤلف العليم بكل شىء والمرتبط أكثر الأحيان بوعى الشخصية المحورية» (ص٥٨) ثم يمضى الناقد فى موضع آخر فيقول فى تحليله لرواية يوسف السباعى: « الزمن لا يعبر عنه فقط عن طريق تطور الشخصيات وتقدمهم فى السن أو موتهم، بل عن طريق خلفية تاريخية يشار إليها من حين لآخر بكلمة هنا أو كلمة هناك..» ويضرب الناقد الأمثلة العديدة على ذلك.

ويزيد إقبال يوسف الشارونى على التحليل بالنسبة للأعمال المبكرة للجيل الجديد فى ميدان الكتابة القصصية على الأخص، فعندما يكون العمل القصصى بداية يتعذر مقارنته بأعمال سابقة لكاتبه، يكون طريق النفوذ إليه هو تحليلا يكشف عن اتجاهات الكاتب أكثر مما يكشف عن تطوره (راجع ص٣ و٤ من دراسات فى الرواية والقصة القصيرة).

وعندما يتصدى يوسف الشاروني لرواية «سلمى الأسوانية» لعبدالوهاب الأسواني، يشير إلى أعمال قريبة مثل «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«الخيط الأبيض» لمحمد مفيد الشورباش و«الخندق العميق» لسهيل إدريس، وعلى الأخص «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.. لكن الشاروني يلاحظ أنه عند عبدالوهاب الأسواني يتميز الصراع بأنه صراع بين مفهوم مجتمعين داخل بلد واحد وليس صراعا بين عقلية شرقية وعقلية غربية كما في القنديل مثلا.

إلا أن يوسف الشاروني يواجه رواية عبدالوهاب الأسواني بالمنهج التحليلي على الأخص ويصل من تحليله هذا إلى أن تطور الحدث الدرامي الذي أدى إلى أن يوصل البطل إلى كراهية بيئته، ارتباطا منه بالإسكندرية مدينة خطيبته التي كان قد سافر إليها وأقام بها ردحا من الوقت، يتعارض مع ذلك الوصف التسجيلي الذي يجريه البطل - بتلذذ غير منكور - لعادات بيئته وأناسها وطبيعتها، إلا أن يوسف الشاروني يعزو ذلك الازدواج بين تطور الحدث الدرامي ووصف المشاهد البيئية حتى في أدق التفاصيل إلى أنه يعد محاولة لخلق التوازن الروائي بين المكان والزمان، بين الإستاتيكية والديناميكية، وكأنما يواري البطل أزمته وراء حرصه على إطلاعنا على عادات بيئته وتقاليدها في تفصيل وتعاطف شديدين.. إنه سعى إلى التخفيف من عمق هزيمته إزاء انتصار الطرف الذي تمثله سلمى انتصارا قاسيا.. على أن يوسف الشاروني يمضي في نقده التحليلي لرواية عبدالوهاب الأسواني فيقرر أنه على الرغم مما تقدم فإن التساؤل الذي يثيره كيف يتسنى لهذا البطل المأزوم أن ينسى ما هو فيه من أزمة بلغت حد الهزيمة المهينة لينصرف إلى هذه المتابعة الدقيقة لتقاليد العرس وعاداته كأنما هو مرشد يقود جماعة من السائحين.. ويقرر الناقد «أننا لا نملك إلا أن

نحس أن الشخصية قد انفصلت عن أزمتها، وأنها تستمتع بتقديم هذه المعلومات الطريفة. إن هذا الموقف غير مبرر.. وكان المفروض أن تراه الشخصية من خلال ما تعانيه من صراع وقهر، وبخاصة أن المؤلف لجأ إلى ضمير المتكلم فى كتابة الرواية.

ويمضى يوسف الشارونى معلقا فيقول إن الرواية تتأرجح بين حرص الروائى على بيئته القبلية ورفضها فى الآن ذاته. وفى النهاية لم تكن حضارة المدينة بالنسبة لمصطفى إلا مجرد قشرة رقيقة سرعان ما سهل انتزاعها من نفسيته وعقليته فقد تغلبت عليها تقاليد بيئته البدائية التى ترسبت فى أعماقه منذ طفولته. إنه إذن يصير مثل أمه فهى «ابنة بيئتها النوبية وضحيتها لدرجة الإيمان بها بدلا من التمرد عليها».

ويخلص يوسف الشارونى من تحليله للرواية إلى أن «سلمى الأسوانية» قصة محورها الروائى صراع متعدد المستويات: صراع نفسى يعانيه البطل، وصراع خارجى اجتماعى آخر يعانيه فى مواجهة بيئته. كل منهما امتداد للآخر فهو يعذبه ويهبه القدرة على المواصلة فى الوقت ذاته. وقد تضافر فى الإفصاح عن هذا الصراع كل من الشكل الروائى بتأرجحه بين الجانب الحركى والجانب التسجيلى، والشخصيات بتصرفاتها ومواقفها المتقابلة، والأسلوب الذى تصارع عليه ضمير المتكلم الظاهر وضمير الغائب المستتر، وتناثرت فيه السخريات اللاذعة والفقرات الشاعرية والألفاظ التى تفوح بعبق بيئتها.

الانفتاح

أما المقوم الثالث الذى يقوم عليه أسلوب يوسف الشارونى فهو «الانفتاح» فكثيرا ما يتخذ النص الأدبى محل النقد نقطة انطلاق إلى

التحليق فى آفاق كثير من الأساطير والحكايات والأعمال الأدبية والدينية والفولكلورية فى مختلف اللغات والعصور.

فهو عندما يتصدى بالنقد لرواية «جسر الشيطان» لعبدالحميد جودة السحار يبين أن هذه الرواية تحكى عن مهندس شاب متزوج وله ابنان أوفدته شركته إلى المانيا، فيلتقي بغانية ألمانية اسمها آن، لا يستسلم لإغرائها بل هو ينجح فى صدها عنه ناصحا إياها بأن تتوب إلى كنيستها وإلى كتابها المقدس.

ومن جوهر هذه الرواية ينطلق يوسف الشارونى فى نقده فيحلق بنا فى أجواء العديد من القصص الدينية والفلسفية والأسطورية والروائية فى العديد من اللغات فى الشرق والغرب فيذكر آدم وحواء وقصة الأخوين الفرعونية وقصة فيدرا وابن زوجها هيبوليت عند يوروبيديس الإغريقى، وقصة سلامان وأبسال التى أوردها أبو عبيد الجوزجانى وقصة يوسف الصديق وقصة سادى طومسون لسومرسوت موم وقصة بجماليون وقصة تاييس، ورواية أندريه جيد «السيمفونية الريفية» وقصة « الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم.

ومنهج «الانفتاح» هذا يحقق لقراءة النص الأدبى ثراء إضافيا لما تعكسه عليها هذه الأجواء الفكرية والإنسانية بشمولها وسموها.

وقد يؤخذ «الانفتاح» على معنى آخر أيضا، فيوسف الشارونى يؤمن «بمذهب النقد المتكامل» أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية؛ الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية إلى آخره، وعلى قدم المساواة، كلما أمكن ذلك.. فالعمل النقدى كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية كان أكثر عمقا ونضوجا.

وعلى الصفحات التي يتصدى فيها الشاروني لقصة نفس التي كتبها الدكتور زكي نجيب محمود يقف أمام مفهوم «السيرة الذاتية» في الأدب العربي المعاصر، ومدى اختلافها عن «الرواية» وفي هذا المجال يجرى دراسة عن مفهوم الشخصية الروائية واختلافها عن الشخصية التي تروى سيرتها الذاتية، يمكننا أن نلتقط منها النقاط التالية:

أولا : السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب - تغلب عليه الصفة التقريرية - عن نفسها وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم ويحيلها أشباحا باهتة تتصارع في معركة لا تكافؤ فيها. أما في العمل الروائي فلكل شخصية كيانها المستقل وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها والحجج المتعارضة هي التي تمنح كل شخصية وجودها، ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه أو بعده الثالث. إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله، وأنه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد.

ثانيا: لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى في السيرة الذاتية تكون في خدمة صاحب السيرة فتكشف عن بعض جوانبه وتخفي بعضها الآخر، أما في الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية في ضوء موضوع روائي هو وحده الذي يحدد وجودها الفني.

ثالثا: ولهذا فإن السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لا يوحد بينها

غير ضـمير الراوى، أما العـمل الروائى فاحداثه متطورة، وتوحـد بينها رؤيا الكاتب وموضوعه الروائى.

رابعا: ومن المفـروض فى السـيرة الذاتيـة أن يلتـزم المؤلف الواقع الذى عاشـه أو واقع الشخـصيـات الذين تناولهم فهى لون من ألوان التـاريخ فى نهاية الأمر، وإن كان الأمر لا يخلو بالضرورة من القيام بعمليات اختيار من أحـداث ذلك الواقع، ربما بسبب عـدم الرغبـة فى الإسـهـاب أو لأسبـاب اجتـماعيـة، كما أن مـيول صـاحب السيرة تتـدخل بالحذف أو النسـيان بل بالإضافة، أما فى العمل الروائى ففرض التزام الواقع فـرض مستبعد بطبيعة العـمل الفنى، وعـملية اختـيار الأحـداث تتحـكم فيـها الـضرورة الفنيـة، والشكل الروائى معناه الانتـقال مما وقع إلى ما يحتـمل أن يقع، وبمعنى آخر الانتقال من التاريخ إلى الفن.

ويكتشف يوسف الشـارونى من دراسة «قصـة نفس» أنه يمكن أن يكون هناك ضـرب من الكتـابة غـيـر الرواية والسـيرة الذاتيـة هو «رواية السـيـرة الذاتية».

عود إلى عطاء يوسف الشارونى القصصى

وربما كان سـر تفوق يوسف الـشارونى فى إبداعه الـقصصى كـامنا فى قصصه التى تحكى عن شخصيات سـتظل باقية فى أدبنا القصصى بفضل ما توافر لهـا من متانة المعـمار البدنى والـنفسى، وصدق الدلالة الرمـزية، وقد استطاع يوسف الشارونى أن يجلب إلى الأدب القـصصى المصرى والعربى تجديدا ظلت أهميتـه تتزايد يوما بعد يوم من خلال ما تركته «تعـبيريتها» من بصمات على كتاب القصص من بعده.

وإذ نعرض فى هذا الكتـاب الشخصيـات القصصية ليـوسف الشارونى

نبدأ فى باب أول فندرس بناء الشخصية فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثان ندرس مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثالث نتقصى عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى.

ومن خلال هذه الأبواب الثلاثة سوف نتبين كيف أن كل فساد يلحق المجتمع فى نظر أبطال يوسف الشارونى سببه إهمال الاعتراف بقيام قانون أخلاقى متأصل فى الحياة الاجتماعية، قوامه بالأخص الحاجة إلى الطمأنينة (مطاردة منتصف الليل) ووجوب مقاومة التسيب بالانتباه لا إلى الأخطاء الكبيرة فحسب بل إلى الأخطاء الصغيرة أيضا (نظرية الجلدة الفاسدة) وضرورة إيفاء المطالب العادية المشروعة بلا عوائق غير مبررة (سياحة البطل) والاعتداد بأن التردى فى الإثم مرده بالدرجة الأولى إلى الضغوط الاجتماعية، فإن الإرادة فى قصص يوسف الشارونى ليست بالضرورة صامدة، بقدر ما هى مراوغة وباحثة عن مسالك ودروب تكفل لها الأمان، وإن بدت غريبة وشاذة إلا أنها أيضا مستدعية للرثاء بالإنسان، والعمل اجتماعيا على عدم تعريضه لأكبر عوامل التخريب الإنسانى، ألا وهو الخوف الذى راحت سحبه تزداد تراكما فى سماء الحياة المعاصرة، وإن كان الخطر قد أبدع فى عالم يوسف الشارونى القصصى شخصية من أجمل شخصيات الأدب المصرى الحديث، ألا وهى شخصية الأم الصامدة فى وجه الوحش ❑

الباب الأول

بناء الشخصية
فى قصص الشارونى

الشغف بالشخصية

إن من يتتبع أعمال يوسف الشارونى القصصية يجد أنه شغوف بالشخصية إلى الحد الذى جعله لا يقتصر على إيلاء هذا الشغف إلى الشخصيات التى يبنيها فى قصصه هو، بل امتد شغفه إلى شخصيات قصاصين آخرين فى الأدب العربى المعاصر أيضا فنراه، يعايش شخصيتين من شخصيات لنجيب محفوظ هما «زيطة» صانع العاهات و«عباس الحلو» ويكتب فى مجموعته القصصية «العشاق الخمسة» ما يمكن أن نسميه مذكرة بالدفاع عن كل من هاتين الشخصيتين الحبيبتين إلى قلبه بل ويعتبر أن مصرع عباس الحلو وهو شاب فى الثالثة والعشرين وكان يعمل حلاقا فى زقاق المدق بمدينة القاهرة إن هو إلا جريمة اقترفها عصر بأكمله (العشاق الخمسة ص٦٤).

ويمضى يوسف الشارونى فى صفحاته عن «مصرع عباس الحلو» فيوضح لنا مبلغ إيمانه بأن الإنسانية خيوط متشابكة المصائر والأقدار، مما يجعلنا لا نقف أمام أية شخصية من الشخصيات سواء كانت عباس الحلو أو غيره موقف التفرج فحسب إذ «كنا جميعا موجودين ليلة ذلك الحادث، ونحن نتحرك حركاتنا فيقوم على أكتافنا تاريخ الإنسان ولم نفعل شيئا فى سبيله، وحرمناه حقه فى التحرر لئلا يحررنا معه، واحتمينا بجهلنا وفضائلنا السابقة والمقبلة فتركناه، ونحن نتنفس معه عصرا واحدا. ونتناول معا خبزا ربما صنع فى مخبز واحد أو من قمح حقل واحد. كان كل منا يعبر طريقه فى الحياة، وتختلف مدى أطماعنا ومدى قدراتنا، وكان طريق عباس الحلو قد تعرج بين هذه الطرق حتى ضاق عليه الخناق، شيئا فشيئا. وقتلته

اللكمات والركلات والزجاجات، وفحص الطبيب الجثة وكتب المحقق التقرير، وخط أمام القاتل بخط واضح ظاهر كلمة: مجهول (العشاق الخمسة - ص٦٩).

الشخصية التعبيرية

نقطة تحول

كانت «الشخصية التعبيرية» التى أتى بها يوسف الشارونى منذ أواخر الأربعينيات إضافة حقيقية إلى أدبنا القصصى المعاصر، وعلى حد قول الناقد الأستاذ غالى شكرى «صفحة جديدة ونقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصيرة» (صراع الأجيال فى الأدب المعاصر - اقرأ العدد ٣٤٢ - ص١٣٧) وإن بدت هذه الشخصية نموذجا مطروقا فى أدبنا القصصى فيما بعد، إلا أن الفضل يرجع إلى يوسف الشارونى فى تسويغ هذا النموذج وتقريبه إلى ذوق القارئ العربى، مقربا إياه بذلك من التيارات التجريبية والطليعية فى الآداب العالمية.

ولقد كانت مثل هذه الشخصية بمثابة الصدمة للذوق الفنى المستقر والمتواتر عليه، وتقود المعالجة التعبيرية للشخصية عند يوسف الشارونى إلى اتصافها بكثير من الكاريكاتيرية ولنر وصفه لبعض الشخصيات فى «الطريق إلى المصحة».. أو «الطريق إلى المعتقل».. وجدنا مقعدا يسع شخصين أمام رجل وسيدة وصبى فى الثامنة أو التاسعة يبدو أنه طفلهما.. الرجل فى نحو الأربعين، أشيب الشعر، لا يفتأ يتمخط بين حين وآخر، وفى هندامه شيء من عدم الاكتراث، أما السيدة فكانت أصغر منه قليلا، على

شىء من الملاحة، ولكن أنفها طويل للغاية، وعجيزتها ضخمة، لا تنفك تميل برأسها وشعرها على ذقن الرجل وعنقه، والرجل ما ينفك يداعب شعرها بأنامله مداعبة هادئة أحيانا، عنيفة أحيانا، أما الطفل فكان فى أول أمره مشغولا بالنظر من نافذة القطار ومداعبة الغبار والفراغ، ثم عاد فاعتدل فى جلسته ونظر نحوى وجعل يبتسم، ولم يكن لابتسامته فى أول الأمر معنى محدود، فهى قد تكون رضاء وقد تكون سخرية. لكن شفتيه استطالتا وعينيه ضاقتا حتى قاربت البسمة أن تكون سخرية.. (العشاق الخمسة - ص١٤١).

وواضح فى هذه السطور المتقدمة كيف يبنى المؤلف هذه الشخصيات الثلاثة من تفاصيل واقعية نابعة من دقة الملاحظة، ثم لا يلبث المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل دفعة أخرى فيوصل شخوصه إلى حد الكاريكاتير ونراه يتابع تلك المرأة بأنفها الطويل: وعندما يدور الحوار عن رائحة نتنة ولفافة سمك تنحنى السيدة بأنفها الطويل على ابنها (ص١٤٣).

وتبدو شخصيات يوسف الشارونى فى بعض الأحيان مثل الدمى الخشبية الملطخة بالألوان الصارخة، والإنسان الآلى، ومهرجى السيرك والحانات والمقاهى، وفى كثير من الأحيان هم مبطوطون محنيو الظهور يتطلعون من حولهم فى خوف مثل بعض شخوص المصورين حامد ندا وعبدالهادى الجزار فى مراحلهما الفنية الأولى.

وتكاد تصبح الشخصيات فى قصة «سياحة البطل» غير واقعية وصعبة التصديق بسبب المبالغة فى الاعتماد على العاهة فى بنائها. فها نحن أولاء فى مقهى الأزهار بميدان الحرية «كان رواد المقهى من سن واحدة تقريبا، يكادون يرتدون زيا متماثلا كأنهم تلاميذ فى مدرسة، وكان أكثرهم لا يسير باعتدال، بعضهم يسير كأنما قدماه صناعيتان، وبعضهم يخب كأنما له

قـدم أطول من الأخرى، وبعـضهـم يفـسح مـا بين رجليه كـأنما به شيء من كساح أو كأنما هنالك مسامير داخل حذائه، ورغم اختلاف السن واختلاف الزى بينهما وبينهم إلا أنهـما شعرا أنه من الواجب عليهمـا أن يعرجا قليلا في مشيتـهما حتى لا يلفتـا الأنظار. أما القـائمون بالخدمـة فكانوا يملكون أقدامـا سليمـة صحيحة، وكـان الرواد جميـعهم - بلا استثناء - يلعـبون الشطرنج ويحتـسون القهوة ويدخنون، وكأنما قـد قسموا أنفـسهم إلى فرق واعلنوا السباق، كل يريد أن يصرع أخـاه، كانوا منهمكين فى اللعب، وثمة صمت منتشر في المكان كأنما هو رواسب حـوار عميق وعظيم وغريب قائم بين كل اثنين قـد اشتـد التنافس بينهمـا. والخدم يجـيئـون ويذهبون، وهـما يتفـرسان فيهم عسـاهما يختاران الـشخص الذى يتوسمـان حاجتهمـا إليه (العشاق الخمسة - ص١٥٦، ١٥٧).

وخادم المقهى نوبى على وجهـه نفس الشكل الهندسى، خطان متوازيان غائران في وجنتيه.. وعندما يدخل صـاحب العمارة إلى المقـهى فيمـا بعد نجده ضخم الجثة يسير على مسدنين، فلابد أن ساقيه صناعيتان.

مبررات المؤلف

جـو كابوسى قـريب جـدا من ذلك الذى نجده لدى الكـاتب التعـبيـرى الفرنسى آرتور أداموف فى مسرحيتيه «الخدعة الكبيرة والصغيرة» و«الجميع ضد الجميع» بالأخص، تفـاصيل دقيقة تحاول الإيهام بأن هذه الشـخصيات التى تحتل المقهى هى شخصيات من لحم ودم، ولكن الأمر لازال يحتاج إلى مزيد من الإيضاح وليس من هو أقدر على إعطائنا هذا الإيضاح من المؤلف نفسه، يقول يوسف الشارونى فى نهـاية مؤلفه «دراسات فى الرواية والقصة القصـيرة» (١٩٦٧) تحت عنوان «مـلاحظات على قصص من مـجمـوعتى

العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة (ص٢٩٧ و٢٩٨): إن من خصائص الأداء المعاصر (تصوير الجو غير الواقعى بطريقة تبدو واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث فى الكابوس، ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب. ونحن نجد هذا فى قصتنا عند تصوير رواد المقهى أنهم لا يسيرون جميعهم باعتدال، ولعل هذا لون من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية، وهى رؤية الوجود من خلال نفسية معينة. فكأنما أصحاب العمارات، على هيبتهم، ذوو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيبتهم، حتى أن البطل وصديقه عرجا قليلا فى مشيتهما حتى لا يكتشف أحد أنهما غريبان عن المقهى، ومع ذلك لم تفلح حيلتهما، إلى جانب هذا كانت هنا عشرات التفاصيل الدقيقة عن المقهى ومدخله وطلائه.. إلخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعيا.

ويلقى يوسف الشارونى مزيدا من الضوء على بناء الشخصية فى قصته «سياحة البطل» (ذات الموضوع من المرجع السابق) فيقول: إن هذه القصة تتفق فى الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج التى كتبها جون بونيان فى القرن السابع عشر، وهى قصة رمزية تعبر عن سياحة المؤمن فى هذه الدنيا حتى يصل إلى المدينة السماوية، وهو يلقى فى رحلته الأهوال والمغريات التى تعيقه عن مواصلة رحلته، وهو يتغلب عليها الواحدة بعد الأخرى، حتى يصل إلى هدفه. وقصة سياحة البطل تقول أن ما كان يبذله المؤمن فى القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح يبذله الرجل العادى فى حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة، العمل والحب والمسكن. ومن هنا كان اسم البطل مؤمن عبدالسلام عيد، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة حقيقة أن يوم الجمعة هو يوم إجازته، لكنه أيضا يوم الصلاة الجماعية، لهذا جاء فى بداية القصة

القول بأنه ذاهب كـائما يؤدى واجبا دينيـا. وهذه الإشارة إلى سياحـة الحاج توضح كثيرا من تفاصيل القصة، فأصحاب العمارات لهم هيبة تقارب هيبة الأنبـياء بالنسـبـة للباحـثين لديهم عن مكـان يأوون إليه، ولابد من وجـود الوسيط أو الولى بين هذين الفريقين، وهم هنا البوابون أو الخدم فى المقهى، ولابد من استـرضائهم كى يقبلوا التـوسط لدى هؤلاء الذين يبدو أنهم من غيـر جنس البشـر. وهذا واضح من اسم يونس بك صاحب العـمارة فـهو يطابق اسم أحد الانبياء».

إن كلا من شـخصية مـؤمن فى «سياحة البطل» والراوى اللامـسمى فى «دفاع منتصف الليل» لا يجديه العـقل فى التغلب على مشكلته على الرغم من أنهـا مشكلة إنسـانيـة، كمـا أن «الإيمان» غيـر مـجد لهـما فى اجـتيـاز عـقبـتـيـهمـا، وبما يمكن أن يؤمنـا به. وهكـذا يظل البطـل فى مـحـنتـه، لا يتجـاوزها وإن كان إصرارهما على تعـديها هو الذى يقيم أود كل منهـما، ويزودهما المؤلف بمقـومات بناء شخصيـتهما ومن ثم بطاقـات تدفع القصة إلى اكتمالها.

كيف يتـخلص البطل فى قصـة «دفاع منتصف الليل»؟ إنـه يتخلص من مأزق ليـتردى فى غـيره، ويمضى يطارد نفـسه، يخـرج من أحبولة لـيقع فى أحبـولة أخرى حـتى تتعقـد الشبـاك من حوله وتطبق الخـيوط عليـها، ومن خلال ثقوبها نسـمعه يعلن فى تصميم – عبثى – أنه سـيدافع عن نفسه إلى نهاية النهاية.

ولكن هل لنا أن نعـتقـد من ذلك أن يوسف الشارونى يدعـو «قوة غـير إنسانية» لإنقـاذ بطله فى «دفاع منتصف الليل» من الاتهامات المطبـقة عليه. ولإيجاد حل لأزمة السكن المستحكمة من حول مؤمن فى «سياحة البطل»؟

إن الشخصـية فى «دفاع منتصف الليل» وقـد تبلورت وتكونت على ما

صارت عليه ليس بالإمكان أن تتحول أو تتبدل. وهكذا يكون إصراره على المضى والمقاومة معناه مضى الشخصية فى الدوران حول نفسه، بلا توقع لأى تبدل يحدث. هذا ما يجعل القصة قد وصلت إلى اكتمالها بهذا الإعلان المستميت بالمعنى فى الدفاع حتى نهاية النهاية، لأن الحق أن ما من شىء جديد بالاعتبار سوف يحدث للشخصية بعد ذلك.

وهل من بصيص نور يهدى إلى حل المشكلة المتأزمة من حول مؤمن الباحث عن مجرد شقة صغيرة متواضعة يمارس فيها مجرد حاجاته الغريزية الأولية ويقود إلى الخروج منها؟ «لم يعد البطل قادرا على الوصول إلى هدفه سواء عن طريق العقل أو الإيمان أو المحبة أو حتى بمجرد الصدفة (دراسات أدبية - ص٣٣) بل وأصبح كفاح الشخصية - على حد قول يوسف الشارونى نفسه (ذات المرجع السابق) من أجل أوليات الحياة، ولم يعد الكفاح يتخذ «الرحلة رمزا له كما فى الأوديسا أو فى سياحة الحاج أو فى على الزيبق أو فى السندباد، بل هو تنقل - أشبه بالتخبط - فى مكان محدود «وبعد أن كانت الرحلة فى العالم الخارجى أصبحت رحلة داخلية فى نفس الإنسان».

وبعد أن اختفت نهائيا مساعدات القوى الخارقة لإنقاذ البطل فى أدب القرن العشرين، أصبحت محنة البطل أزمة مستحكمة تتأجج نيرانها فى شخصيات يوسف الشاروني ذات المسحة «التعبيرية».

إدانة دون علاج

إن شخصيات يوسف الشارونى تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذى تريد أن تعيش فيه، أو يجب أن تحيا بين جنباته، إنها تدين أوضاعا جائرة هى فريستها، وهى

تسحق لا دفاعا عن مبدأ بل كضحية لأوضاع اجتماعية جائرة. وتعتبر الشخصية عند يوسف الشارونى بذلك مجرد الترمومتر الذى ينبئ عن ارتفاع الحرارة، عن وجود الحمى فى جوف المجتمع دون أن تدعى علاجا لهذه الحمى ولا حتى تلطيفا لها. ولذلك فإنه على الرغم من الجذور الاجتماعية الراسخة للشخصية فى قصص الشارونى فهى ليست «شخصية دعائية».

صحيح أنها «شخصية متمردة» متمردة على القهر الاجتماعى والاقتصادى كما يبدو ذلك جليا على الأخص فى «دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل» ولكنها بصفة عامة تقف لائمة مستفسرة «لماذا أصبح من أصبح من المصدورين، وكيف انتقلت العدوى؟ وقد ألقوا هذا السؤال مرارا، فلم يحظوا بجواب، لكنهم ما ملوه «الطريق إلى المصحة ص١٤٦».

ويبدو أيضا أن أبطال الشارونى وإن كانت لا تعرف تغييرا يحل محل الأوضاع الوبائية المحيطة بهم، وبذلك لا يظهرون بمظهر المجاهدين العتاة، إلا أنه يكفيهم شرفا أنهم يقاومون الوباء، ويرفضون الاستسلام للمرض، إنهم إذا لم يكن بإمكانهم أن يشفوا الآخرين منه، فهم يتحاشون ما استطاعوا (وهم غير مستطيعين فى النهاية) أن يتدنسوا به، إن أقصى ما يريده البطل الشارونى هو أن يحتفظ بطهارته وعذريته فى مجتمع يأبى عليه ذلك، ولنستمع إلى البطل فى «دفاع منتصف الليل» يقول: «أنا رجل مسالم لا أصدقاء لى ولازوج ولا أطفال، فلماذا يتعقبنى شخص أو أشخاص وأنا سائر فى هذه الزحمة الكريهة؟ وهكذا نشأت لدى رغبتى المستمرة فى الانكماش والتضاؤل، حتى أصبحت كأنى فأر فى مصيدة، عليه أن يتجه إن يمينا وإن شمالا حتى يدمى وجهه، وينهك عبثا قواه (العشاق الخمسة

ص١٣٥ و١٣٦) وفى «الطريق إلى المصحة أو المعتقل» تنتهى القصة بهذا الابتهال الشجنى : انتظرنا لكى تحمينا من الضجر والملل، ومن مخاوف السراب والأفق، ومن شرود هذا التيه. فنحن بدونك لن نبلغ أخبار الأخ الراقد إلى الأم القلقة فى المدينة بانتظارنا، ولن نجد ما نستر به رأسنا من وهج الشمس، ولا من يدلنا على المنحنى التالى فى الطريق، ولا من يحمينا من قلق هذا الزمن وكآبته . «العشاق الخمسة - ص١٤٧».

الطهارة المستحيلة

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جديرة بالاعتبار؛ أنها إذا كانت لا تعرف لنفسها بعد خلاصا فى هذاالعالم العدوانى الدنس، فلا أقل من أن تنكمش وتتضاءل لا تطلب جاها ولا مالا ولا صيتا بل تمضى لتقاوم، ربما فى جهاد يائس كل صنوف القهر الخارجية، ومن هنا نفهم ومضة القداسة التى تضىء شخصيات يوسف الشارونى من وقت لآخر، رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها.

إن الشخصية عند يوسف الشارونى لا تعثر فى أغلب الأحيان على هدفها، ومع ذلك فهى تواصل جهادها ضد كل الضغوط، لأنه ليس أمامها أن تختار غير مواصلة الجهاد.

ونجد ذلك جليا فى «دفاع منتصف الليل» حيث يقول البطل الذى لا اسم له : «وكان على ألا أستسلم وألا أسلم أبداً لمطاردى» وتنتهى القصة بأن يعلن فى إصرار مرضى «سيلقون على التهمة تلو التهمة.. سأدافع عن نفسى.. سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية..» ويذكرنا هذا الإصرار بشخصية بيرانجية فى قصة يوجين يونيسكو «الخرتيت» حيث ينهى قصته «بأنه سيقاوم.. سيقاوم الجميع».

وفى قصة «سياحة البطل» نجد مؤمنا يسعى إلى مطلب شرعى هو أن يجد مسكنا متواضعا بأجر مقدور عليه، مسكنا به يؤدى غرائزه الأولى: غرفة للنوم، وأخرى للاستقبال، ومطبخا للطعام ومرحاضا، إنه يخفق فى العثور على مطلبه وكأنه عسير للغاية. ولكنه يقول محادثا نفسه فى نهاية القصة «فلتواصل بحثك غدا وبعد غد وبعد بعد غد، اغتنم كل فرصة وكل دقيقة، اقرأ إعلانات الجرائد جميعها ، وسر بطرقات المدينة جميعها، واسأل من تعرفه وتعرف على من لا تعرفه، واجمع حولك كل من لا بيت له ، فأنت بطل من أبطال هذا القرن، لأنك استطعت الحصول على وظيفة، والحصول على حب، ولابد لك - وللآخرين - من الحصول على بيت (ص١٦١ من العشاق الخمسة).

الذات ضد عدوانية الخارج :

والخارج فى أغلب قصص يوسف الشارونى عدوانى الطابع، وإذا كان قد بدا ذلك بوضوح فى قصته «دفاع منتصف الليل» فهو على هذا النحو أيضا فى قصته «المعذبون فى الأرض» ففى سن السادسة أصيبت البطلة «زين» بقرع خبيث ذهب بشعرها، ولم تجد محاولات التطبيب التى اتبعت معها فى إزالته؛ اكتوت بالنار ووضعت القطران فوق رأسها ولكن دون جدوى. وكلما كبرت زاد إحساسها بأنها نجسة وأن رجلا لا يأبه لها، والدان أنانيان مسرفان فى الأنانية إذا حدث أن اشتريا لحما فى يوم ما - ونادرا ما يشتريان - فإنهما يستأثران به من دون أطفالهما ما عدا أربعة. وهما لا يعطيان أطفالهما إلا ما بلى من الثياب. ولما كانت الأم مكسالا نؤوما فإن عمل البيت كله ألقى على كاهل زين. كانت تقوم فى الفجر إن شتاء وإن صيفا، وشخير أمها لايزال يعلو وينخفض، ثم تحمل جرتها -

التى كانت صغيرة أول الأمر ثم أخذت تكبر كلما كبر جسمها وكبر تحمله لمشاق الدنيا وهمومها - وتذهب إلى النهر. ثم لا تلبث بعد عودتها أن توقد الموقد، وتمضى فى عناء النهار.

تشقى زين وتكدح طوال اليوم فى عمل البيت والخبيز وجلب الماء من الترعة ونظافة الأولاد والذهاب إلى سوق الثلاثاء لبيع البيض ثم بعد ذلك تهجع إلى فراش لا يقربه أحد غيرها. وتأبى ربعة أن تمس أختها زين مناديلها الحريرية.

إحساس بدنس لا يد لها فيه لكن عليها أن تكفر عنه «تكفر عن وجودها البغيض بما تقوم به من خدمة لا تسمع عنها كلمة شكر أو تقدير بل وعليها هى أن تشكر هذه الأسرة لمجرد تحملهم وجودها.

ولقد بكت زين كثيرا فى وحدتها.

وعلى الرغم من هذا الجو العدوانى من حول زين فقد ظل فى أعماق وجودها الأنثوى حلم باللذة المفقودة العارمة، أمل يائس فى أن تكون لرجل، لا يأبه لعاهتها، ولو كان رجلا على استعداد ليضم إليه أى جسد نسائى.

وفى سبيل انتزاع حقها الطبيعى فى السعادة فهى تسرق قرط أمها الذهبى لتتداوى بثمنه لدى أعرابى وفد إلى القرية ونزل بيت العمدة. ويقتسم الأعرابى القرط مع ابن العمدة المتلاف الذى لا يأنف أن يتصل بشحاذات المدينة وعاهراتها.

وينبت شعر زين وينمو متهدلا على كتفيها، ولكن يلصق بها ما هو دنس أيضا ويحق عليها العقاب، فيعثر على جثتها فى الترعة. «فى تلك الليلة أشبعت زين رغبة بلورتها سنواتها الإحدى والعشرون، وإذن فقد حق عليها أن تموت. وكانت أمها قد علمت بالسر.. وانتشلت جثة زين من النيل

فى إحدى الليالى المظلمة.. ولم يكن لها كفن سوى شعر طويل منسدل فاحم.

وهكذا نرى أن تشبث الشخصية بحقها المشروع فى السعادة قد يوصلها عند يوسف الشارونى إلى حتفها. لقد حصلت زين على شعر مثلما لأختها المدللة ربعة ولغيرها من فتيات القرية، بل ولفتيات الدنيا كلها، وحصلت على ما هو حق لكل امرأة، حصلت على رجل، فحق عليها الموت.

الشخصية الواقعية

بعد أن رأينا منهج يوسف الشارونى فى بناء شخصيات «العشاق الخمسة» نرى الآن منهجه فى بناء شخصيات مجموعته القصصية الثانية «رسالة إلى امرأة» ولا شك أن من يتابع قصص المجموعتين الأولى والثانية يلمح ذلك التطور الجذرى الذي مر به يوسف الشارونى فى بناء شخصياته. فهو فى «رسالة إلى امرأة» قد تخلى إلى حد بعيد عن المعالجة العصبية المتوترة للشخصية، وركن إلى المعالجة الهادئة الرصينة التى تكتفى بالملاحظة الدقيقة والمتابعة، وهكذا تبدو ملامح «الشخصية الواقعية» الراسخة فى قصص المجموعة الثانية لتحل محل «الشخصية التعبيرية» الهلامية الآثيرية التى التقينا بها فى المجموعة الأولى.

أصبح يوسف الشارونى فى قصص مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة» يضع الأمور فى نصاب واقعى محسوس وحتى تلك الغربة التى كانت تنضح بها الحركات والكلمات العصبية التى ينتفض بها كثير من شخوص مجموعته الأولى « العشاق الخمسة» نراها تلتقط بواقعية فى تفاصيل الحياة اليومية كما فى قصة «قرار التعيين» حيث نقرأ هذه الفقرة:

وقد أزعجه النعى إزعاجا شديدا بالرغم من أنه ليس قريبا بل ليس صديقا لحسن، وكان جالسا ساعتها فى السيارة العامة يحاول أن يحتمى فى ياقة جاكتته من لفح البرد وهو فى طريقه إلى عمله، وقد تلفت حوله ليرى: هل هناك شخص يعرفه ليفضى إليه النبأ الفاجع؟ هل هناك من لاحظ آثار الانزعاج عليه؟ ولكن يبدو أن كل راكب كان مشغولا بهمومه واهتماماته، مما ضاعف من كآبة الأستاذ شحاته وإحساسه بالوحدة».

فهذه الشخوص المنطوية على نفسها، لم تعد تنزف آذانهم دما، ولا تعانى عرجا إذا مشت أو قصرا فى القامة أو أية عاهة أو عيبًا خلقيًا غير ذلك، مما كان يضفيه يوسف الشارونى على شخوصه فى مرحلة «العشاق الخمسة» ليعبر بالسمات الخارجية عن الحالة النفسية أو الوجودية لتلك الشخوص الأولى التى أطلق عليها «الشخوص التعبيرية».

أصبحت الشخصية عند يوسف الشارونى فى مرحلتها الثانية محددة المعالم، لها وجود معين فى حيز القصة ولا تمضى متضخمة لتحتوى كل هذا الحيز. وهى تتلقى المؤثرات الخارجية، وتتكشف أبعادها نتيجة لهذه المؤثرات. فتقوم القصة فى «الرجل والمزرعة» على حادثة تقع فى حياة الشخصيات فيترتب عليها ردود فعل مختلفة تبين معدن الشخصيات وجوهرها. وقد سبق أن رأينا ذلك كبداية فى قصة «سرقة بالطابق السادس» وهى من قصص المجموعة الأولى، وإن أخذت الأداة الفنية تمضى إلى الاكتمال فى قصة « الرجل والمزرعة» وسائر قصص المجموعة الثانية. فلا تتجلى الشخصية إلا من خلال الحدث الذى تلتحم به. وكلما تقدم الحدث زادت ملامح الشخصية وضوحا. بل وعندما يوغل الحدث بعيدا تضىء جوانب أخرى خفية فى الشخصية.

الشخصية ذات البعدين

ولئن كانت الشخصية الشارونية فى مرحلتها الثانية «شخصية واقعية» إلا أنها أيضا «شخصية تبادلية» أو «شخصية فى وضع تبادلى» فهى على الدوام «ذات بعدين».

ومن خلال «الشخصية ذات البعدين» فى قصص «آخر العنقود» و«حارس المرمى» و«الرجل والمزرعة» يتوصل يوسف الشارونى إلى الربط بين عالمين متوازيين تحيا فيهما الشخصية وتنتقل بينهما. ويحدث ذلك على الأخص من خلال «مونولوج داخلى» يثير موقفا معينا ذا أهمية ذاتية خاصة وعندئذ تتفتح سريرة البطل ويستعرض حياته كلها. ففى «حارس المرمى» نجد البطل حازما يدافع عن مرماه، وكما يحمل على عاتقه مسئولية فريقه كله، انتصاره أو انهزامه، على الرغم من تفكك أعضائه وأنانيتهم فى اللعب، يحمل مسئولية أسرته كلها؛ فقد مات أبوه صغيرا ولم يكمل دراسته وعمل بشركة من شركات الغزل المحلية ليعود أمه وأخوته، وبذلك فهو حارس مرمى فعلا ومجازا فهو ليس مجرد لاعب يلعب مباراة رياضية بل هو فى حياته كلها يصد الهجمات عن أسرته ويذود عن أمه وأخوته الصغار غوائل الفقر والحاجة، ويكفل لهم التعليم والحياة الكريمة، كما يكفل بصداته فى الملعب لفريقه أن يصمد أمام الفريق الأقوى، فريق العاصمة.

وقد مكن هذا «الأسلوب المجازى» يوسف الشارونى فى قصص مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة» أن يوسع ويعمق فى بناء شخصياته. ومن خلال حلم من أحلام اليقظة المألوفة ينفذ يوسف الشارونى إلى دلق ماضى الشخصية كله على لحظة من لحظات الحاضر التى قد تكون فى حد ذاتها غير ذات بال كبير، ولكنها بهذه العملية التطابقية التركيبية تصبح ذات

دلالة جديرة بأن يرويها لنا القصاص المعني بحياة شخصياتها فى شريطها الطويل وجريانها حتى تصب فى «لحظة التنوير» هذه. فماذا يعنى فى حد ذاته حضور أسرة عبدالموجود أفندى حفلة مدرسية يشارك فيها ابنه زيادة «آخر العنقود» بعد ستة من الأولاد، البالغ من العمر ثمانى سنوات، بدور صغير فى مسرحية يؤديها التلاميذ؟ ولكن بينما يشاهد عبدالموجود أفندى العرض منتظرا بلهفة ظهور ابنه فى آخر المسرحية ليقول جملة صغيرة جدا لأبيه الأمير المسحور «ها أنا جئت يا أبى فهل تريدنى؟» تقفز إلى ذاكرته قصة حياه كلها.. كيف أنجب أولاده الستة، ثم كيف جاهد هو وزوجته الست أم محمد للتخلص من الجنين الذى جاء على غير رضائهما.. لتحاشى إنجاب الابن السادس زايد ، ولكنه جاء، ثم كانت الطامة الكبرى عندما أنبأت الست أم محمد زوجها بأنها ربما كانت حاملا فى السابع.. وفكرا فيما كان يعنيه هذا من إرهاق للأسرة التى لا يحتمل رزقها ضيفا جديدا.. ثم كيف جاهد هو والست أم محمد للتخلص من الجنين بالوصفات البلدية دون جدوى إلى أن جاء.. وكيف شق هذا آخر العنقود طريقه بين أخوته.. وكيف كبر.. وأصبح تلميذا نجيبا ومن قبل طفلا تفلت من شفتيه أبرع التعليقات ويأتى بأظرف الحركات فتلتف حوله الأسرة فرحة به مسرورة.. وإذا ما ذهبت الأم إلى زيارة جارة أو حبيبة أخذته معها لتفخر به وتزهو.. إنه شريط طويل لحياة رب أسرة متواضعة الحال تشق طريقها فى الحياة وفيرة العدد قليلة الموارد.. وكل ذلك ما كان يتاح له أن يتبلور ويجسد فى قصة إلا من خلال حلم اليقظة الذى عاشه عبدالموجود أفندى وهو يرى على خشبة المسرح ابنه ينطق بعبارة توازى وضعه فى الحياة، فكأن هذا السؤال ليس موجها إلى الأمير المسحور بل إلى عبدالموجود أفندى.. الذى ما كان يريد مزيدا من الأولاد فبعث له الله بزايد ثم زيادة – آخر العنقود.

يختـار إذن يوسف الشاروني لبناء «شخـصياته ذات البـعدين» لحظة فى حاضـر الشخصيـة ليركـب عليهـا ماضيـه كله، وهكذا تعكس تلك اللحظة المختارة مـغزاها على حيـاة الشخصيـة كلها، فتبـدو «القيمة الرمـزية» لهذه اللحظة جليـة. إن بدوى أفندى فى «الرجل والمزرعة» لـيس مزارعا يـحرث الأرض ويسقيها، ويبذر فيها الحب، ويجلب لها أفضل المخصبات فحسب. ليست هذه مهنته بل هذا هو دوره في الحياة أيضـا. وقد تمضى الحياة بالنسبة لبعض الـناس دون أن يدركوا ما هو دورهم فـى الحياة حـقا، وربما مـا كان سيتـضح لبدوى أفندى - لولا تلك الواقعة - هذا الدور الـذى كتب عليه، وهو دور المزارع لحما ودمـا ومصيرا. تلك الواقـعة هى فوات ست سنوات وثلاثة شهور على زواجه مـن ابنة عمه منيرة «بيضاء كاللبن، سـمينة كبطة، قصيرة إلى حد ما ولاسيمـا بالنسبة إلى قوام زوجها الفارع الضخم دون أن تنجب منه مما دعاهما إلى أن يجريا إلى الطبـيب إثر الطبيب ليريا ما إذا كان العيب فـى البذرة أم فى الأرض التى تتلقى البـذرة.. فيكتـشفان أن الـعيب ليس فى هذه ولا فى تلك.. إذن، مـا الذى لا يجعل النبت بنبت ولا الثـمرة تثمـر؟ أثمة نقص فى المخصـبات؟ إن العلاقـة بينهما على أفـضل ما يرام، ويمضى بدوى أفندى يقلب الأمر على مـختلف جوانبه لا كـرجل عادى بل كمزارع قبل كل شىء.. وبعد الأطباء تجىء الوصفات البلدية.. ومن بعدها الدجـالون والمشعـوذات.. سلوك كله ينبع من تـصور الفـلاح للأرض التى يجب أن تخـصـب، ولو كـانت أرضـا بورا مـثل الأرض التى ورثهـا بدوى أفندى عن أبيه الذى جـاهد فيهـا ووضع فيهـا من عرقه وجـهده ما جـعلها حديقـة للفواكه مـثمرة يانعـة. وبعناد الفلاح وإصـراره على أن تنبت أرضه

مهـما كلف ذلك من جـهد وعـرق وكفـاح تمضى قصة «الرجـل والمزرعة» فـيختـار المؤلف لحظـة واقع محـدودة هى اللحظة التى جـاء فيـها المخـاض للست منيـرة، والزوج والطبـيب جـالسان فـى الغرفـة فى يوم حـار من أيام الصيف ينتظران أن تعمل الطبيعة عملها ويخرج من رحم الست منيرة ذلك المخلوق الصغيـر الأحمر الذى يكلفهـا كل هذا الصراخ والأوجاع، والذى تمنى بدوى أفندى أن يرى وجهه.

الجدب والإخصاب والتلقيح، والمرأة العاقر، وبيع الأرض والتشبث بها، والبذرة، والمخـصبـات، كل هذا يجعل الشـخصـية تعـزف على مسـتويين: مسـتوى الأب الذى يتـوق إلى الولد وينتظر لحظة المخـاض، والفلاح الذى يتلهف إلى الزرع والثـمر وينتظـر لحظة الحصـاد. ويبين من كل ذلك الواقع والرمز، والمجاز والحقيقة.

ويكون التحدى الذى يواجهه يوسف الشارونى فى هذه الحالة هو كيفية التنقل بشخصـيته من دقائق حياتهـا فى لحظة الواقع التى تنطوى على معنى وجودها كله.. وبين دقائق حياتها التى تتعدى لحظة الواقع تلك..

إن منهج بناء الشخـصية إذن يقوم هنا على التنـقل بين الشخصيـة كرمز وبين الشخصية كواقع، التنقل بين حارس المرمى فى الملعب وحارس المرمى فى الحياة.. والرباط بينهـما شخصيـة واحدة لها أبعادها ومعـالمها وجذورها الواقعـية الراسخـة سواء فى لحظة التكثـيف أو فى وجودها المتـعدى للحظة التكثيف، التنقل بين حلم اليقظة وبين اليقظة.

ميكانيكية أحيانا

وهذا التنقل يجريه الشـارونى فى أغلب الأحيان بسلاسـة تؤكد سيطرته على مقـومات شخصـياته، سواء فى لحظة حاضـرها أو على مدى ماضيـها

كله.. بحيث تتداخل لحظات الشعور بالحاضر والتيارات المنسابة إلى الماضى وتنصهر كلها فى بوتقة واحدة تتلاقى عند نقطة واحدة وتمتد فى شعيرات دقيقة متشعبة.. على أنه فى بعض الأحيان القليلة أيضا يبدو تنقل الشخصية ميكانيكيا ومحسوبا مما يفقدها تلقائية الخلق الفنى وطلاوته.. ويحدث التنقل في بعض الأحيان تبعا للتلاعب بمعنيين لكلمة واحدة.. ولنر هذا المثال من قصة حارس المرمى (ص٣٨) «وهكذا تم لون من التعادل في حياة هذا الأسرة.. وكأنما عز على فريق العاصمة هذا التعادل».

على أن بناء «الشخصية ذات البعدين» من خلال «المونولوج الداخلى» عند يوسف الشارونى يلاحظ عليه أن جريان هذا المونولوج يتصف بتسلسل منطقى فى غاية الإحكام والوطادة.. والحق أن هذا المونولوج الداخلى وإن كان لا يجرى هكذا فى أعماق الإنسان على المستوى الواقعي، ولكنه على المستوى الفنى عند يوسف الشارونى يصرف فيه النظر عن طبيعته الواقعية ليوظف توظيفا فنيا فى إرساء دعائم الشخصية وإكمال بنائها أمامنا، وهو بناء عقلانى تماما.. والصحيح فى أمره أن المؤلف يدخل إلى الكيان الداخلى للبطل.. ليحدثنا هو أى المؤلف عما يعرفه عن البطل.. دون أن يكون البطل هو محدثنا أو راوينا.. إنه صوت المؤلف على الدوام يسمع من خلف عظام شخوصه.

فالمونولوج الداخلى عند يوسف الشارونى مجرد ارتداد إلى الماضى.. ثم عرض لهذا الماضى فى تسلسل تاريخى منطقى.. دون أدنى تخبط أو تداخل.. على أن الأمر سوف يصير أكثر إحكاما فيما بعد عندما نلتقى «بالشخصية السيكلوجية» كما فى قصتى «الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبدالموجود» (١٩٦٩).

ثم نلتقى بطريقة أخرى يبنى بها يوسف الشاروني شخصياته وهى طريقة « التقابل» أو «المفارقة». نجد هذه الطريقة بجلاء فى قصته «الناس مقامات» و«حلاوة الروح» و«اللعبة»، فلكى يبنى الشارونى فى «حلاوة الروح» شخصية البنت نجفة الفلاحة الشابة التى تعمل بالخدمة فى منزل بالقاهرة يعمد إلى التركيز على ملاطفات الأستاذ وجيه لزوجته روحية بالرغم من مرور ست سنوات على زواجهما وإنجابهما ثلاثة أطفال. فهما يتداعبان أمام خادمتهما نجفة بغير حرج، وإذا اختفيا فى غرفة النوم سمعتهما يتضاحكان ضحكا يثير قشعريرة فى كل جزء من أجزاء بدنها، وقد تدع ما هى فيه من عمل ثم ترفع عينيها تطلب من الله أن يرزقها ابن الحلال. وابن الحلال هذا هو ابن عمها فتحى الذى نزح من القرية ليعمل فى مصنع للبلاط بالعاصمة ولكنهما لا يلتقيان إلا عند سفرهما فى البلد. وفى زيارتهما الأخيرة للبلد ينادى عليها فى «خشونة» أن تستيقظ ويدعوها إلى أن تقدم الشاى، وأدركت بغتة أنه يعبر بذلك عن محبته لها، فهو يريدها أن تقوم لتعد له الشاى كما تعده الزوجة لزوجها وأصحابه وليست «هذه الخشونة» إلا مظهر الرجولة يريد أن يبدو بها أمامها. فلماتمنعت وتصنعت النوم «أغمضت عينيها تنتظر ما عساه يفعل، وأحست به يقبض بوحشة على ذراعها اليسرى ويجرها فى عنف ثم يلقيها خارج المندرة، ثم فى ذات الأمسية يتقدم منها مرة أخرى مغيظا لأنها لم تكف عن البكاء على ضياع قرطها الذهبى انصياعا لأمره وانحنى ولكمها لكمة قوية انخلع لها كتفها، وهو يقول «كفى بكاء سأشترى لك آخر بدلا منه» وانقطعت بغتة عن البكاء

لدى سماعها هذه الكلمات وإن آلمتها الضربة، وانصرف هو خارج الدهليز.. وكانت تحس بألم شديد فى ذراعها اليسرى، فكشفت عن بشرتها، وإذا احمرار مشوب بزرقة حيث جذبها ولكمها فتحى بكل عنفه وقوته، فتذكرت كلماته وابتسمت.. وبينما هم يشربون الشاى كانت تفكر فى وجيه زوج سيدتها روحية. إنها لا تذكر أنها رأته يجذب أو يضرب زوجته بمثل هذه الفتوة. وظلت هذه الفكرة تشغلها حتى حين انصرف الجميع واستلقت على الحصيرة تنتظر النوم أن يقبل. ولنلاحظ هنا أيضا المقارنة بين الحصيرة وغرفة النوم. وفى اليوم الثانى عندما انتهت نجفة من إعداد الطبيخ لفتحى فى بيت عمتها أصرت على الانصراف، وعندما لمح فتحى إصرارها تقدم نحوها ولكمها لكمة عنيفة فى ذراعها اليسرى نفسها وأحست نجفة أنه يستخدم مرة أخرى حقا لا يستخدمه إلا الأزواج على زوجاتهم وعاودها الألم فصاحت فيه.. ليس لك أن تضربنى، لكنه أجابها هازئا أنا ابن عمك وأضربك كما أشاء. فأجابته بلهجة ممطوطة: ضربة فى قلبك! وكأنما ألهبته هذه الكلمات فمضى يضربها فى عنف وفى كل جزء من جسدها. وهى تحاول الإفلات من بين يديه حتى إذا وجدت مخرجا ولت هاربة صوب الباب الخارجى ومنه إلى منزلها (رسالة ص٩١ و٩٢ و٩٣)

تبين المفارقة هنا بين مداعبة ومداعبة. بين ملاطفة وجيه لزوجته، وملاطفة فتحى لنجفة. هذا الاختلاف والتقابل أفاد فى بناء شخصية نجفة خير الإفادة. وفى هذه القصة يفصح يوسف الشارونى أن الفارق بين امرأة وامرأة ليس اختلاف طبقتها الاجتماعية أو ثرائها بل هو أن تكون للمرأة رجل يحبها أو لا يكون لها. ولهذا ففى نهاية القصة عندما تعود نجفة إلى بيت سيدتها إثر انتهاء إجازتها الريفية، وتفتح لها سيدتها الباب، تجاهلت

يد سيدتها المدودة لها بالتحية، واحتضنتها وراحت تقبلها فى وجنتيها تماما كما تفعل بعض صديقات سيدتها عندما يقابلنها بعد طول غياب. وفوجئت روحية هانم بهذه الجرأة، ولم تدر لها سببا، وإن كانت لم تستطع أن تصد خادمتها وهى تعبر لها عن شوقها مثل هذا التعبير. وإذا كانت روحية هانم لم تدر سببا لهذاالتصرف الذى سول لنجفة أن تقف على قدم المساواة منها.. فإن السبب كما يبين من ثنايا القصة وجزئياتها أن الاختلاف بين السيدة والخادمة قد تلاشى.. فقد طلب نجفة بدورها رجل للزواج.. فانتفى بذلك بين المرأتين سبب عدم المساواة.

الشخصية الثانوية فى علاقة التقابل

التضاد بين التافه والمأساوى

عن طريق (التضاد) ووضع نموذجين مختلفين موضع التقابل، يتسنى ليوسف الشارونى أن يستخدم العديد من التفاصيل فى بناء شخصيته الرئيسية. فلولا وجود روحية هانم فى قصة «حلاوة الروح» لما بدا لشخصية الخادم نجفة أى طابع خاص أو بعد إنسانى.. ولكن عندما يضع يوسف الشارونى شخصيتين موضع التقابل فإنه يمس الشخصية الثانوية منهما مسا خفيفا.. وينصرف إلى الشخصية الرئيسية ينحت معالمها ويسبر أعماقها من خلال ذلك التعامل.. فالشخصية الثانوية فى علاقة التقابل لا تلعب سوى دور التنبيه إلى الشخصية الرئيسية دون أن تقف منها فى البناء القصصى موقف التعادل.

مرة أخرى يعمد يوسف الشارونى إلى بناء الشخصية عن طريق التضاد فنراه فى قصة قرار التعيين يعقد مقارنة بين شخصية البطل شحاته عبدالمتعال الذى رقى إلى وظيفة رئيس ا لأرشيف وهو فى

الخمسين من عمره، وبين مرءوسه حسن أبو الليل الشاب الذى لم يتعد الخامسة والعشرين من عمره و«اغتالته فجأة يد المنون» كما جاء فى النص الذي نشرته الجريدة الصباحية. ثم يمضى التضاد «فقد كان عنده فى مكتبه، وعلى هذا المقعد الذى أمامه بالذات، فى مثل هذه الساعة أول أمس فقط يسأل ويتحرك وينفعل. ولا تكاد الدنيا تسعه، ذلك لأن الأستاذ شحاته قد استطاع بنفوذه، وباعتباره رئيسا لأحد أقسام الشركة، أن يلحق ذلك الشاب بوظيفة محاسب فيها، وكان المفروض أن يأتى اليوم ليتسلم عمله، ولكن بدلا من ذلك، لا حول ولا قوة إلا بالله».

وإننا لنلمح التقابلات واضحة فى هذه الفقرة، فالمؤلف يعتمد فى بناء الشخصية على التقابل بين وجود العجوز وبين اختفاء الشاب، بين الأمس الذى كان فيه حسن أبو الليل ملء السمع والبصر، وبين اليوم الذى ظل كرسيه الذي جلس عليه شاغرا، بين نجاحه فى الظفر بالتعيين فى وظيفة جديدة بالشركة وهو مايعادل بداية حياة جديدة أو ميلاد حياة جديدة وبين الموت الذى يعادل الفصل من الحياة وشغر محله فيها، بين الجهد المبذول لدخول الوظيفة،ووأد هذا المجهود وضياعه بددا. وحتى موت الفتى كان فى «الفجر» مطلع النهار الجديد. إن نعى إنسان يوم تسلم عمله شىء مذهل كما يعترف الأستاذ شحاته نفسه ولكن من هذا الشىء المذهل يستمد يوسف الشارونى مقومات بناء الشخصية أيضا.

إن موت الشاب حسن أبو الليل اليوم الذى تحدد لتسلم عمله «قصة فيها طرافة التناقض التى تجعل الآخرين يستمعون إليها فى انجذاب وانزعاج ولعل فيها عظة لهم، ولعل فيها أيضا لونا من ألوان التحقق لمجهود يتم عن طريق الرواية والحديث مادام لم يتم عن طريق الواقع» (١٥٤).

وتمضى القصة فيطالعنا استخدام التضاد فى وجه الجدة الأسمر المكرمش

الذى بدا وهى مسجاة على فراش الموت هادئا مسترخيا على حين اغرورقت عينا والد الصغير شحاته عبد العال بالدموع (ص١٥٥) ثم فى تصور الأب لما بعد الموت بين مصير الإنسان ومصير البهائم التى تذهب إلى العدم ويرفض الأب أن يساوى بها الإنسان الذى يمتاز فى نظره عن بقية الحيوانات ومن هذه الميزات خلود الروح. وتحتدم المعارضة بين الابن والأب لمجرد الرغبة فى المعارضة من جانب الابن فلا يقتنع بتصور الأب الذى يجده يضفى على الإنسانية ميزات أكثر مما تستحقه (ص١٥٦) كما نجد أن أم الشاب المتوفى فى الثمانين، وهو أصغر أبنائها وأحبهم إليها، كانت تطالبه ضاحكة بأن يقتصد من أول مرتب له لكى يبنى لها قبرا. (ص١٥٨).

ويمضى التضاد فى شخصية شحاته عبدالعال، يمضى موغلا إلى الأعماق فعلى الرغم من أن وفاة الشاب الذى سعى لتعيينه محاسبا «بشركة الدفاتر الأهلية» قد بعثت فى نفسه - كما يبدو لأول انطباع - أحاسيس بتفاهة الدنيا وعدم استحقاقها التكالب عليها (ص١٥١)، إلا أنه يمضى طوال القصة تأكله الرغبة فى أن يخبر كل من يجلس إليه أو يتحدث معه عن نفوذه فى الشركة وكلمته المسموعة لدى أعضاء مجلس الإدارة. فقد استجابوا إلى طلبه وأصدروا قرار تعيين المرحوم بالشركة، وبغير نفوذه ما كان يتم هذا التعيين «وأنت تعلم أن العمل لم يعد سهلا هذه الأيام» إذن فعلى الرغم من مشاعر الزهد والإعراض عن الدنيا الزائلة لا يغالب شحاته عبدالعال رغبته فى أن يظهر سلطانه.. وكأنه قد حز فى نفسه أن يكون الفتى حسن أبو الليل قد مات، فلو عاش لَتسلَّم العملَ بالشركة ولكان دليلا حيا وملموسا على أن لشحاتة عبدالعال مكانته فى الشركة، أما وقد طمس الموت هذاالدليل فقد ثارت فى داخله رغبة اشد فى أن يعرف البشر القانون بسطوته ونفوذه.

وتتابع المتناقضات الإنسانية.. وهى عميقة أيضا. فهذا الذى استطاع بنفوذه أن يلحق المرحوم حسن أبو الليل بوظيفة فى الشركة، يمضى فى جوف المدينة الكبيرة التى سودها الليل والبرد عائدا من سرادق العزاء إلى بيته. وتتداخل أفكاره : من يدرى؟ ربما يموت الليلة فجأة ولا أحد يعلم حتى تفوح رائحة جثته، فقد تركته زوجته والأولاد فى زيارة لأهلها بالزقازيق لبضعة أيام. ولذلك - وهذا ما تنتهى به هذه القصة محبوكة الأطراف رصينة النسيج - «وقبل أن يلج المفتاح فى باب منزله، كان قد قرر أن يكتب الليلة إلى زوجته يطلب منها أن تعود مع الأولاد بمجرد وصول الخطاب»(ص١٦٠).

وهذا التضاد اليومى بين التافه والمأساوى نجده قد تجسم أيضا فى شخصية صفاء بطلة قصة « باختصار»، بل إن السؤال الذى يطرحه أخوها ويطلب إجابة عليه هو «أيهما تفضل: أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أم تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما؟ وهذا هو السؤال الذى أجابت عليه أختى، لقد فضلت أن تستمتع بكل مباهج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباهج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما «رسالة إلى امرأة ص ١٤٠» يقول الأخ الأستاذ عصفور «لقد نصحها الأطباء ألا تتزوج وألا تنجب أطفالا إذا أرادت أن تعيش ستين أو سبعين عاما، ولكنها فضلت أن تستمتع بما تستمتع به النساء الآخريات حتى لو أدى ذلك إلى موتها فى أوج شبابها».

التضاد فى مرتبة الصراع

والتضاد الذى يعتمد عليه يوسف الشارونى فى بناء شخصياته يرقى الآن مع شخصية صفاء إلى أن يصبح «صراعا» بحق. وإذا كانت شخصية

شحاته أفندى عبدالمتعال فى قصة « قرار التعيين» تتصف بأنها شخصية أحست فى أعماقها بالخوف والرهبة من الموت الفجائى الذى نزل بالشاب حسن أبو الليل من قبل وقد ينزل به أيضا فى أى وقت، فإن شخصية صفاء المروى عنها فى قصة « باختصار» هى شخصية قد طرحت الخوف جانبا ولم تأبه بالموت لحظة، فقد قررت أن تحيا مثلما تحيا سائر الفتيات والنساء، أن تقترن برجل، وأن يكون لها بيت تخدمه، وأن تنجب لزوجها ولدا، وذلك على الرغم من تحذيرات الأطباء - وبالأخص الدكتورة توحيدة صديقة الأسرة - من أن قلبها بسبب ما أصابها منذ طفولتها من روماتيزم القلب لا يقوى على الانفعال ولا يحتمل الإجهاد والمشاق.. وعندما التقت بطبيب أشار بإجهاضها وكانت فى الشهر الرابع حتى لا تتعرض لأخطار الولادة فرت من عيادته واطمأنت إلى الدكتور رأفت الذي عرف مبلغ تمسكها بالجنين، ومقاومتها واصرارها، «فكان رءوفا بها حقا، وقام بعمل المتستحيل من أجل الاحتفاظ بحياتها وحياة جنينها معا» (ص١٤٨) ويمضى أخوها فى روايته عنها فيقول:

«قاومت أختى فى بطولة، وكانت روحها المعنوية - بالرغم من خطورة حالتها - مرتفعة، وكنت أعجب من إصرارها على استمرارها فى الحمل بالرغم من الموت الذى يهددها كأنما تقوم بمغامرة لا تدرى مدى ما تنطوى عليه من بطولة.

ونجد أن شخصية صفاء قد بنيت على أساس إقامة صراع بين رغبتها فى ألا تقل شيئا عن بنات جنسها الأخريات اللاتى يتزوجن ولا يحرمن أزواجهن من متعة الولد، وبين بنيتها الضعيفة وعاهتها التى تهددها فى كل لحظة بالموت المحقق. وإذا كانت شخصية الأستاذ شحاته عبدالمتعال قد شيدت على أساس من التضاد بين المضحك والمأساوى، بين الخوف من

الموت والتشبث بصغائر الحياة، وإذا كانت رهبة الموت لم تولد لديه سوى إطلاق حكم يتحمس له مثل «لماذا لا نساعد الناس كلما استطعنا؟» (ص١٥٥) فقد بنيت شخصية صفاء من مقومات بطولية بحته، فهى لم ترهب الموت لحظة وتشبثت بأن تحيا الحياة كاملة وأن ترشف رحيقها المشروع إلى آخر قطرة، ولو كان ذلك سيرا على حافة الموت، وفي حقل بثت في أرجائه الألغام.

وقد استخدم يوسف الشارونى فى بناء شخصية صفاء هذه أيضا عيبا عرفته التراجيدية اليونانية وكل تراجيدية كبيرة أيضاً، وهو «التمادى» أو تجاوز الحدود، فقد أنجبت صفاء فى المرة الأولى ولدا كان يمكن أن تقرّ به عيون والديه وترضى.

واستعادت أختى صحتها وكبر وليدها، وربما كان من المقدر لها - بالرغم من زواجها وأنها أنجبت طفلا - أن تعيش العمر الذى يعيشه بقية الناس لولا أنها حملت مرة أخرى فقد انتكست بسبب هذاالحمل بحيث لم تستعد صحتها بعد ولادتها الثانية قط، وكانت تقول أنها تشتاق حقا إلى وجود طفل ثان حتى يؤنس أخاه، وتتمنى أن يكون بنتا ولكنها لم تقصد إلى هذا الحمل قصدا، بل إنه حدث بالرغم مما تقوم به وزوجها من احتياطات».

وهنا يمزج المؤلف في موت صفاء بين حتمية قدرية تتمثل فى أخطاء غير مقصودة وبين عطش لا يرتوى إلى النبع الذى يلقى فى لجته المرء حتفه.

على أن يوسف الشارونى لا يلبث أن يعود فى ختام قصته الشجنية هذه إلى ميلودرامياته فينبئنا أن الدكتورة توحيدة التى كانت فى الثلاثين من عمرها ولم تتزوج ولم تنجب أولادا ولم تكن مريضة، وكانت تدعى أن الزواج يعطلها عن رسالتها فى خدمة المرضى والتى تسببت بتدخلها ونصائحها فى عدم تمام زواج صفاء الأول - الدكتورة توحيدة هذه ماتت

قبل موت صفاء بأسبوعين، لقد ماتت فجأة، هكذا بلا سبب.. «ولكن أليست الحياة هكذا؟ ألا تضفى فى كثير من الأحيان على شخصياتها شاءت أو أبت هذا الطابع الميلودرامى الذى استخدمه يوسف الشارونى، بحذر وفنية على أى حال؟!

تجاوز الميلودراما

والواقع أن يوسف الشارونى يبدو مغرما بهذه «التقابلات» كما يبين على الأخص فى قصته «نشرة الأخبار» ويكفى تدليلا على هذا أن ننقل عنها هذه الفقرة «وتلاشت إذاعة العرس وإذاعة التأبين، أما صاحبة المقلى فهرولت مع أم خليل تستطلع جلبة الأمر وسط الغبار الذى زاد عتمة الليل كثافة. فنسيت - فيما نسيت - مذياعها مفتوحا مايزال يذيع بصوته المرتفع نشرة الأخبار ويقول إن رئيس وزراء الهند أعلن أننا انتقلنا من العصر الحجرى إلى عصر الكواكب والفضاء.. وأصبح لحارتنا فى دقائق - وفى الساعة الثامنة والدقيقة السادسة والثلاثين على وجه التحديد - أهمية كبيرة، فقد انقلب مائتا مهنئ - على الأقل - على خمسين مؤبنا. وربما تجاورت جثتا الراقصة والشيخ المقرئ. وهذا - فى حد ذاته - خبر عظيم لصحف الصباح من شأنه أن يجعل لحارتنا شهرة ما كانت تحلم بها» (رسالة إلى امرأة - ص١٣٣).

ففى ذات المساء وفى ذات الساعة وفى ذات البيت الذى يتألف من طابقين يجرى على السطح حفل قران وفى الطابق السفلى تقيم جمعية الأسرار الإلهية حفل تأبين لرئيسها السابق، وبينما جلس المقرئ أمام مكبر يقرأ ما تيسر من آى الذكر الحكيم تلعلع من مكبر للصوت الأغانى والمونولوجات وقد استحال سطح المنزل إلى شعلة مزينة بالأنوار الملونة.

بينما فى مقلى قريبة يمضى المذياع فى نشـرة الأخبار ليذيع عن عالم مواكب أيضـا يحـدث فى ذات اللحظـة ولكن لا شـأن له لا بالأحـزان الفـردية أو بالأفـراح الفـردية أيضا، إنه يـذيع خبـر نجـاح الإنسان فـى إطلاق الأقمـار الصناعية التى تدور حول الأرض.

والطابق السفلى هو الموت لأنه قريب من الأرض والتراب، والعلوى أو السطح هو الفرح والـبهجـة والحياة والوعـد بالإنسال وتجدد الحـياة. ولكن عندما تـتقدم بنا أحـداث القصـة نجد أن البيـت القديم سينوء بما حـمله من المدعويين فـيتصدع.. ويهوى أهل العـرس إلى أسفل وقد انهمـرت عليهم الأنقاض.. ويتساوون بالأرض والمعزين والتراب.

فى ذات اللحظة إذن نلتقى فى «نشرة الأخبار» بالتناقضات الآتية: الحياة والموت، عالم التـفاصـيل اليوميـة المعادة، وعالم الفـضاء الحـافل بالأسرار، العـصـر الحجـرى وعـصر الـكواكب الحارة الخـاملة التى لا يكـترث أحـد بأخبـارها ، والأنباء المثيرة التى سـتقفـز بها إلى صـفحات الجـرائد، الذين اختفوا تحت الأنقاض وأقاربهم والمتطفلون ومحبو الاستطلاع بالإضافة إلى رجال البوليس والإسعاف والإطفاء والتنظيم.

ولولا براعة خاصة فى نسج التفاصيل الواقـعية الأربية وسرعة فى تبديد الإحسـاس بالآلية التى يولدها الاعتمـاد على هذه المتناقضات لَتـردى عملُ يوسف الشارونى الذى قام فيه بناء الشخصية على التقابلات فى الميلودراما.

ومن خـلال التقـابل والتـضاد يبنى يوسف الشـارونى أيضـا شخـصيـة محـمود زعـتر فى قـصتـه «مع فائق الاحـترام» فـهناك التضـاد بين الرئيس الشـاب الذى يملك أن يأمـر ويوجـه الـلوم، بل ويتـصـيـد الأخطاء وبين المرؤوس العجوز صاحب الخدمة الطويلة والخبرة بكتابة الخطابات المصلحية لقدم عهده بالعـمل فى الإدارة وفى تدبيج المراسلات الصادرة من الدواوين

الحكومية، والذى مع ذلك لا يملك أن يرفع صوته معارضا رئيسه.

إن التناقض بين الصلاحية والقـدرة. هو الذى أعطى الشارونى مقومات بناء شخصية محمود زعتـر. كما أن ثمة جانبا آخـر من التضاد فى بناء هذه الشخصية هو تهديدها المستمر بالاستقالة وعدم إقدامها على تقديمها أبدا.

الشخصية السيكلوجية

التخريب الداخلى للشخصية بسبب ندم على خطيئة

إن السؤال الذى يطرح نـفسه علينا عندمـا نقرأ أولى قـصص مجمـوعة يوسف الشـارونى الثالثـة وهى «الزحام» هو: هل تـعتبـر شخـصيـة فتـحى عبدالرسول من زمرة الشخصيات «التعبيرية» التى تضمنتها المجموعة الأولى «العشـاق الخمـسة» فى قصـصهـا «دفاع منتـصف الليل» و«سياحـة البطل» و«الطريق إلى المصحة» أم هى من زمـرة الشخصيات «الواقعـية» المبنية على دقة الملاحظة اليـومية - وإن كـانت ذات بعدين - التى تضمنتـها المجمـوعة الثانية «رسالة إلى امرأة»؟ أم أن فتحى عبدالرسول يومئ إلى نهج جديد فى بناء الشخصية عند يوسف الشارونى؟

والحق أن فتحى عبدالرسـول فيه الكثير من مقومات الشخصـية التعبيرية التى رأيناها فى مجموعة الشارونى الأولى، فيها على الأخص ذلك الاتهام، وذلك الإقلاق المزعج، وتتـردد بين جنباتها الصرخة المدويـة، وتلك المقاومة والإصرار على البـقاء رغم التفـتت والضيـاع «مدد ياقطب، يا مغـيث، مدد ياحى ياقـيـوم» تماما مـثلمـا ينهى بطل «دفـاع منتـصف الليل» مـونولوجـه الكيشوتى بقوله « ولكنى سـأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية».

وفى شخصية فتحى عبدالرسول الكثير أيضا من مقومات بناء الشخصية

الواقعية التى رأيناها فى مجموعة الشارونى الثانية، وعلى الأخص «الرجل والمزرعة» فنجد الاعتماد على بناء الشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة ، والصياغة المتزنة الصارمة على الرغم من نوعية تلك الشخصية على ما سنرى، والتقصى عن العلة لكل شاردة وواردة فى مواقف الشخصية وسلوكها، ووجود الاهتمام بالسبب المنطقى لكل شيء.. حتى الأحلام ورؤى اليقظة التى تقفز فى مخيلة الشخصية لها جذور دفينة من ماضيها.

ولكن إذا كان فى شخصية فتحى عبدالرسول جانب تعبيرى محقق وجانب واقعى مؤكد أيضا إلا أن يوسف الشارونى يلتقط بها خيطا سابقا له وإن بدا واهيا من قبل وينمى هذا الخيط فى فتحى عبدالرسول حتى تبدو لنا الشخصية المخربة من الداخل بسبب ندم على خطيئة تأكل وجدانها وتنهشه.. وإذا كانت الخطيئة معدومة بل يحرص على السخرية منها بعدم وجودها فى الشخصية التعبيرية كما بدت فى «دفاع منتصف الليل» و«الطريق إلى المصحة» وغيرهما إلا أن الأمر فى «الزحام» يبدو مختلفا وجديدا فى البناء الفنى لشخصيات يوسف الشارونى ، فسقطة البطل السابقة مؤكدة فى هذا العمل. فهذا المخلوق الرائع فنيا.. فتحى عبدالرسول، بكل جمال دقائقه وتفاصيله وبكل حلاوة الكلمات التى يستعملها المؤلف فى تنغيمه وزخرفته هو شخصية تعذبها خطيئة مرتكبة، واضحة لها كالشمس، مدوية فى أعماقها كالطبل، مصرة على مطاردتها مثل إيرنييات العذاب فى الميثولوجيا اليونانية القديمة. إنها شخصية معذبة الضمير. وعلى بينة بما ارتكبت.. وإن كان المؤلف – استخداما لأسلوب التراجيك فارسا – يعمد إلى تمييع المسئولية وإلقاء اللوم عما حدث – ولو نسبيا – على الزحام الذى يخنق الأنفاس ويضغط الأجسام بعضها ببعض فيسبب ما يسميه الأخلاقيون بالخطأ، وما يولد فى النفوس الرقيقة الشاعرة

بالأخص من تأنيب الضمير.

وليست هذه هى القصة الأولى التى يبنى فيها يوسف الشارونى شخصياته فى صعودها ثم انحدارها وترديها فى الهاوية على ارتكاب إثم تندم عليه وتدفع ثمنه من راحة بالها أو توازنها أو حياتها، متتبعا الشخصية فى مساراتها النفسية على الأخص انعكاسا لما اقدمت عليه من خطأ واضح. لقد رأينا ذلك من قبل فى قصة «هذيان» (وهى من قصص «العشاق الخمسة») وهى - كما يبين من عنوانها - هلوسات شاب قتل خطيبته، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا للمعرفة، وفى قصة « جسد من طين» التى تليها فى مجموعة «العشاق الخمسة» فهى تحكى عن الفتاة ليزا التى كانت تخطو إلى الثامنة والعشرين من عمرها ويضعف أملها فى الزوا. فرغم أن لها جسدا لدناً جميلاً مغريا إلا أن وجهها المجدور كان يقف عقبة أمام كل من يتقدم لخطبتها. وقد كانت فتاة متدينة تقرأ فى الإنجيل كثيرا عن الحياة وكيف أنها واد للشقاء والدموع، وكيف أن للجسد مطالب وللروح مطالب تناقضها، وأننا يجب أن ننتصر فى هذه المعركة مهما تألمنا، أن نقضى على شهوات البدن ورغائبه ونسمو بالروح ونطهرها. ولكنها منذ أن تنبهت إلى أن ثمة طالبا سكن غرفة مقابلة وأصبح متنبها إلى وجودها من نافذته المطلة على غرفتها حتى زاد اهتمامها بجسدها. ويحدث أن يفوز بها الجار الشاب، وتستسلم له دون أن تستمتع تماما بجموح الجسد، فلازال صوت الضمير يهمس فى أذنيها بأن الذى يضم جسدها لم يكن إنسانا بل روحا خبيثة. وأنها أمام شيطان متجسد.

وقد عاد ضميرها الذى أرقدته حين ثار جسدها يسحقها ولا يكاد يرحمها. «ثم المجتمع - ماذا لو حملت جنينا؟ ماذا لو عرف أهلها

وصديقاتها، ووجدت نفسها تتحطم، وما عاد لها القدرة على أن تحلق من جديد.. بل أصبحت كطائر قص جناحاه.. وأزعجتها هذه الفكرة المخيفة وأن الشيطان قد أفلح فى إغرائها فتلوثت روحها الطاهرة كما تلوث جسدها البض الدافئ» (ص١٧٥ العشاق الخمسة).

وإذا كان ذلك تصور ليزا للخطيئة فإن تصور الشاب الصغير لها كان جد مختلف، فلم يحس بمعاناة لما فعل «لقد كانت ثمة معركة صغيرة قضيت عليها، لكنها لم تكن بين مطالب جسد ومطالب روح، بل بين مطلبى أنا ومطلب المجتمع، ولقد رأيت مطالب المجتمع قاسية ظالمة ومطالبى أنا عادلة لذيذة فانتهت المعركة».

وحدث أن تغيب الشاب عن غرفته بعض الوقت، فانتابت ليزا الهواجس والظنون «وأخذت تنبعث فى نفسها كل ما سمعته فى طفولتها من أساطير وقصص عن شياطين أفلحوا فى إغراء عذارى من أمثالها. فمضت تبكى وقد أمست على يقين أن الشيطان أصبح له الآن حق فى أن يشاركها غرفتها» ولما ظلت نافذة جارها الشاب مغلقة ثقل إحساسها بالخطيئة التى ترزح تحتها. فألقت قبيل الفجر بنفسها منتحرة.

وإذ يقول الشاب معلقا على ما سمع بحدوثه بعد عودته «ما أسخف المعركة التى تنتهى فى نفس إنسان بمثل تلك النهاية» فلعل هذا هو رأى المؤلف ذاته فى شخصيته، ولكن ليزا ستقوده بعد العديد من السنوات إلى بناء شخصيات معذبة مطاردة بجرمها أكثر كمالا ونضجا.

الشعور بالإثم المؤرق

على أننا فى ذات هذا الطريق نجد يوسف الشارونى يزيد من إجادته لرسم الشخصية المؤرقة بإثمها فنلتقى فى قصة «المعدم الثامن» بالبطل يضع

نفسه محل غيره.. ويتصور أن مصيرهما واحد لمجرد أنهما اتفقا فى ارتكاب إثم من نوع واحد. فمحجوب يعمل حاجبا فى محكمة الجنايات منذ خمس سنوات يرى فيها المجتمع يفرز اللصوص والقتلة والعاهرات والمدمنين ويسمع الأحكام التى تصدرها هيئة القضاء على هؤلاء دون أن يعنى الحكم بالنسبة له سوى بضع كلمات خاوية، إلى أن سمع بالأمس المحكمة تنطق بالإعدام لسابع مرة هذا العام، وقد زلزل هذا الحكم كيان محجوب فقد نبهه فجأة إلى أنه من الممكن أن يكون هو «المعدم الثامن» لأن المعدم السابع قتل زوج عشيقته عندما فاجأه يضاجعها فطعنه عدة طعنات أردته قتيلا، وهو - أى محجوب - بدوره يتسلل عبر الأزقة للقاء حسنية فى غرفتها خفية عن أبيها، وماذا لو ضبطه هذا الكهل العجوز الذى يرتق الأحذية القديمة؟ أثار فيه ذلك إحساسا برطوبة الحارة وقذارتها والوحل المتراكم فيها ومجموعات الذباب المزدحم على أنوف أطفالها وعيونهم وأفواههم، وبالاشمئزاز والحقارة والضعة والكراهية ثم الحرمان، الحرمان الضخم المخيف الذى يدفع إلى كل جريمة والى كل جنون. وعاد محجوب إلى بيته بحارة الزرايب يصب الماء على بيوت النمل فى «الحوش» ويتأمل محاولاته للخلاص، ويجد لذة غريبة مرهفة فى أن يسد عليه كل منافذ الخلاص. (ص٨١ من «العشاق الخمسة»).

ولئن كانت شخصية محجوب فى بنائها ومسارها أكثر نضجا من شخصية ليزا إلا أن اكتمال هذا النوع من الشخصية لن يتأتى ليوسف الشارونى إلا فى قصتيه «الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبد الموجود» التى نعرف أن لها صياغتين متتابعتين الأولى فى مجموعة «الزحام» والأخرى فى «الخوف والشجاعة» الصادرة عن «كتابات معاصرة».

وإذ وصلنا الآن إلى أولى قصص مجموعة يوسف الشارونى الثالثة

وهى «الزحام» فإننا نقف وقفة متأنية أمام شخصية «فتحى عبدالرسول» لنتبين الإضافة التى أتت بها إلى منهج يوسف الشارونى فى بناء الشخصية.

إنها كما قلنا شخصية يعذبها ارتكابها جرم يثقل ضميرها، ولئن كان يوسف الشارونى فى الشخصيتين الشبيهتين السابقتين ليزا ومحجوب قد عمد إلى السرد عن طريق رواية يحكى عن معاناة كل من هاتين الشخصيتين، إلا أنه قد لجأ فى بناء شخصية فتحى عبدالرسول إلى ما هو أكثر ملاءمة لنوعية هذه الشخصية وهو المنولوج الداخلى. فليس أقدر على تعرف أعماق المعاناة وتفاصيلها من صاحب المعاناة نفسه. ولهذا نجد فتحى عبدالرسول يسترسل أمامنا فى مونولوج داخلى. يتنقل فيه دون تقيد بأطر الزمان والمكان التى تقف فى أسلوب الرواية حائلا دون بلوغ الشخصية قمة ثرائها وامتلائها.

وليست هذه هى المرة الأولى على أى حال التى يلجأ فيها يوسف الشارونى إلى أسلوب المونولوج الداخلى، فقد رأيناه مبكرا فى قصة «هذيان» و«الطريق» ولئن كانت بعض شخصيات الشارونى تجد كمالها فى الحلم، حيث ينفس العقل الباطن عن مكنونة ويسكب مخزونه من الرؤى، إلا أنه أحيانا أخرى أيضا ينحسر كل شىء فى قصص يوسف الشارونى ليترك للعقل الباطن أن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الأجزاء ، المتداخل الخيوط إلى حد التعقيد كما فى قصة «هذيان» وإذا كانت القصة المذكورة يطفو فيها الباطن على الخارج ففى قصة أخرى مثل «الطريق» يتعانق الداخل والخارج على قدم المساواة ويتناوبان فى رسم خطوط القصة ودفعها إلى الأمام.

ولكن فى قصة «الزحام» يصل الصوت الداخلى إلى كماله متوازنا مع الخارج مما يحقق لشخصية فتحى عبدالرسول صفة لم تتحقق من قبل

لشخـصية من شـخصيات يوسف الشاروني، ألا وهي الوضـاءة التي ليس بلوغها مـتحققـا إلا من خلال التمرس الطويل فى مـضمار بناء الشخـصية القصصية.

ما هو الجرم الذى ارتكبـه فتحى عبدالـرسول وأرق وجدانه ودفع به إلى هذا المونولوج الداخلى الطلى؟

قد يخيل لمن يـقرأ قصة « الزحام» لأول وهلة أن تلك البـدانة التى يعانى منها فتحى عبدالرسـول والتى جعلته يحس بأنه منضغط فى هذه المدينة التى يأخذ فيـها الزحام بتلابيبـه ويضيق عليه الخناق فى البيت حـيث يقطن غرفة سفلية مع أسرته عديدة الأفراد أو في الأوتوبيس حيث عمل محصلا بعد أن طرده أبوه من مـحل البقـالة أو فى المدرسة حـيث لم يوجد له مـحل - هذه البـدانة هى محـور القصـة، ولكن من يتـمعن فى قـراءتها يجـد أن يوسف الشاروني - جريا على ميله المتكرر إلى أن يكون المجتـمع أيضا مسئولا عن كل مـا يقع من أحداث ومـا يرتكب من زلات (أو على الأقل هو لا يخليـه تماما من المسئولية) يدخل فى نسيج شخوصه المجتمع بوجوده الضاغط على فتحى عبدالرسول الذى يرهب الزحـام من صغره ويعانى منه أشد العناء فى هذه المدينة الأخطبوطية، وأصبح خجل فتحى عـبدالرسول من سمنته خجلا من فعلته الدنسة، وإذ ينظر إلى جسده متقززاً يكون ذلك انعكاسا لتقزز آخر أعمق وأشد تشبـثا بوجدانه «عدت أجر سمنتى خجـلا منها.. ثدياى كثديى امرأة، كضرعى بقرة حلوب.. لحم بطنى كله ثنيات، أليـتاى متهدلتان، وثمة عـرق لزج هلامى ينضح مـتلكئا من كل ثـنية ترهل» (ص١٠ من الزحـام) وهو يبـحث بلا جدوى عن الطهـارة من الإثم ويسـتعـيد صـورا بعيـدة من طفولته قبل أن ينزح من الريـف إلى المدينة «أريد أن أشم رائحة الخضرة، أن أتنفس ضوء القمر ينتشر على حـقول غطتها عيدان الأذرة. لم أعد أشم إلا

رائحة العرق والأنفاس.. فى الليل يختنق ضوء القمر تحت زحمة البيوت.. إذن فقد أصبحت بدانته ورائحة العرق المنبعثة من جسده معادلا نفسيا لدنسه. وتفد إلى أنفه رائحة عرقه الذى يغمر جسده كرائحة الخل التى تذكره على أى حال برائحة أبيه فى مرضه الأخير.

إذن ما هو محور القصة؟ ما هو النبع الذى تفجرت منه؟ كانت علاقة فتحى عبدالرسول بوالده علاقة إعجاب وتهيب أكثر مما هى علاقة محبة (ص١٠ من مجموعة «الزحام») «كان أبى يشترك فى حلقات الشيخ شعرانى، فيهتز ببدانته المفرطة يمينا وشمالا وأنا أرقبه فى فرح ورهبة محاولا أن أقلده. كانوا يرشحونه لخلافة «الشيخ الشعرانى. كان محبوبا من الجميع، يقبلون يديه فى إجلال» وعندما نزح أبوه من الريف باحثا عن لقمة العيش فى المدينة كان فتحى فى سنى مراهقته. تمكن والده - ولعلها كرامة من كراماته - أن يخلق لنفسه عملا وأن يجد لأسرته سكنا. افتتح محلا صغيرا للبقالة.

«كنت أعجب بشجاعته وأتهيب لقسوته. كان قد هجر زعاماته الدينية، فبقالته تأكل وقته صباح مساء. أحيانا كان يضبطنى أقرأ أو أكتب أغنية فيسخر منى قائلا: لماذا لم تفلح فى المدارس إذن؟

لماذا لا تأكل عيشك كما يأكله أهلك؟ «ص١٠ و١١ من مجموعة «الزحام») ها هى خيوط العلاقة بين الأب والابن. والابن أيضا لم يستطع أن يكمل دراسته بعد الإعدادية لضعف مجموعه، وأصبح عبئا على الأب الذى بحث له عن مكان، وأخيرا ألحقه بالعمل فى بقالته و«فى محل البقالة رفع أبى السكين يهم بضربى: ماذا تفعل يا ابن الكلب، ماتزال تؤلف أغانى الغرام، هل هذه آخر تربيتى، أردتك أن تكون شيخ طريقة، فلا تصبح إلا شيخ فساد.. (ص١١).

التصاق الأجسام بالأجسام

ثم تموت والدة فتحي عبدالرسول فيتزوج أبوه الذى يبلغ الخمسين من عمره فتاة فى العشرين وتحتل عواطف فى الفراش مكان أمه.

«فى الليل، عندما تجمعنا غرفتنا، بعد أن تخفت الأضواء فى الغرف المجاورة، وتخفت معها حدة الصيحات حتى تتحول إلى ما يشبه الهمسات بدأت أتنبه إلى أمور جديدة. كنت أسمع - وأنا بين اليقظة والنوم - حركات وأصواتا مريبة حيث يستلقى أبى وعروسه، أخذت أتنبه شيئا فشيئا إلى ما يحدث فى عالمهما وأنا أستقبله بمزيج من حب الاستطلاع والاشمئزاز واللذة. فى الصيف فضلت النوم خارج الغرفة، فى الردهة التى تطل عليها بقية الغرف. فى الشتاء لم أحتمل البرد، عندما اكتمل العام ولدت عواطف طفلها الأول. (ص١١ من الزحام).

من هذه الفقرة يبين الدور المساعد الذى قام به الزحام فى تردى فتحى عبدالرسول فى الخطيئة. فتكدس الأجساد والتصاقها فى غرفة واحدة قد أثار فى نفس الصبى الدوافع الأولى. وهو قد قاومها فى الصيف فتغلب عليها ولكن برد الشتاء قد ألقى به من جديد فى براثن الزحام.

ثم يأتى عمله الذى لم يجد لنفسه غيره بعد أن لفظه أبوه بل التحق به بأعجوبة، وهو عمل محصل فى الأتوبيسات المكتظة بالركاب.. فيلقى به من جديد فى قبضة الزحام الذى يصهر حواسه وبقايا مقاومته وصموده». فهو يعود إلى البيت فى ليلة وفاة أبيه بعد أن دفنوه. ونظرات الرعب فى عينيه لا تمحى من عينى فتحى، فقد مرض الأب مرضا وصل إلى القلب وجعل أحشاءه تتمزق كلما هزه السعال والتقيؤ. يعود الابن إلى البيت بعد أن انفض مجلس المعزين والمعزيات، كانت عواطف ماتزال تبكى.

«أدركت أننى ورثت أبى حقا، الأفواه الصغيرة التى تركها لى، دكانه وعواطف أيضا، وحاولت أن أسكتها. أن أعزيها وأنا فى حاجة إلى من يعزينى، ثياب الحداد السوداء كشفت عن بياض بشرتها، لم أتنبه من قبل إلى بياض بشرتها على هذا النحو الناصع ولا إلى نعومته الحريرية. وفى الليلة التالية لموت أبى اكتشفت أن أنفها جميل.. أنفها دقيق أشاع الحلاوة فيما حوله، فى شفتيها، فى ذقنها، فى عينيها حتى تمنيت.. أن أقبل فقط طرف أنفها.. فى ليلة الأربعين اكتشفت صوتها.. فيه بحة كأنها رغبة، ليلتها لم أنم بعيدا عنها، بل نمت تحت سريرها مباشرة. كان هذا فى أول الليل. غير أنه حدث فى منتصفه أن وجدت نفسى أرقد حيث أبى كان يرقد.. كنا مجنونين رغبة».

الحق أن فتحى عبدالرسول حاول المقاومة والإفلات أول الأمر فقد تعمد فى الليالى التالية لموت أبيه ألا يعود مبكرا، ألا يعود إلا بعد أن تكون عواطف قد نامت. طلب أن تكون نوبته ليلية. كان يفضل هذه النوبات حيث يخف الزحام قليلا. ولكن مجرد التواجد فى غرفة واحدة إلى جانب الجسد الأنثوى الفتى كان بمثابة وضع الكبريت إلى جوار الوقود. فهناك الجسد الراقد فى سرير الأب يتنفس فى هدوء وقد تعرى جزء منه أكثر بياضا ونعومة مما اكتشفه فتحى عبدالرسول أمس، إنه يقترب ليغطيه فى حنان وهو يحس الدفء يشع منه (ص١٦ من مجموعة الزحام).

تردى فتحى عبدالرسول العاشق إذن فى المحرم المحظور، وضاجع أرملة الأب الشابة ولم يكد يمضى على دفنه أربعون يوما. وهذا الشاب العاشق البدين من طينة مرهفة الحس، وليس أدل على ذلك من أنه يقرض الشعر ويكتب الأغانى ينفث فيها عواطفه المشبوبة وحرمانه الذى طال، وليس من أولئك الذين لايزلزلهم الإقدام على الإثم، وإن كانت نفسيته لا تفصح فى

أية لحظة من لحظات القصــة عن تصوره ما هو الحرام، وإنما كل مـا بدا عليه أنه يتعذب من أنه أخذ ما ليس له حق فيه، بل إنه يجور على حق لميت، ومما يزيد من وطأة الأمـر على أعصـابه أن هذا الميت هو أبوه الذى كـان منذ أيام يرهبه ويجله. وتأخذ أعراض الـتصدع الداخلى تتبدى على شخصـية فتحى عبدالرسول، فها هو أبوه يظهر له فى أحلام نومه وأحلام يقظته شاهرا سيفه وحوافـر حصـانه تطؤه وسيـفه يضـربه وأفراد الموكب كله الذى يـتبع الأب يتدافعون ويدوسـون فتحى عبدالرسول وهو يصرخ ولا صـوت يخرج فقد امتلأ فمه بالتراب الذى دفن فيه الأب.. وفـى داخل ركبة فتحى عبدالرسول شعور حاد بآثار ضربة من سيف أبيه الذى كان يعانى فى أخرياته من أوجاع فى المفاصل. قاومها ليذهب إلى محل البـقالة ردا على نصيحة ابنه بأن عليه أن يلزم الراحة فى الفـراش فصرخ فيـه الأب الجبار بأنه يريد أن يرثه حـقا.. هنا إذن الجانى وهو الابن يطارده شبح المجنى عليه، ويجسـم الضـمير المعذب وجـود ذلك الشيـخ الذى يطعنه بسيفـه طعنات هى لقـاء مـا طعنه هو فى عرضه. ويتردد فى أسماع الابن مـؤلف الأغانى فى مرة أخرى صوت الأب الذى مضى يتبدى له قائلا «آه يا جـبار ياقاسى، أنا أبوك يا ناسى» كان الأب لا يعود إلا فى الـفجر أولا ثم تعـددت زياراته فى كل وقت بعـد ذلك وقد أوغل الابن فى غيه الذى تزايد ثقله على ضميره.

ولقد استـفحلت الأزمة عندما بدأ ابن شـريكته فى الدنس يتنبه إليـهما، فهم جمـيعا فى الغرفة، ويطل علينا الزحـام هنا مرة أخرى كعامل لمضـاعفة الأزمة وتصعيدها. بدأ سعيد يصحو فى الليل كأنما يريد أن يشرب أو يتبول، وينظر نحوهما. وفتـحى عبدالرسول يعرف ماذا يريد هذا الصـبى، فقد كان هو أيضا ينام على الأرض فى ذات الغـرفة عندما كان أبوه يضـاجع عروسه التى هى عشيقته الآن.

ثقلت وطأة الجرم على قلب فتحى عبدالرسول. صفع سعيدا على وجهه، صرخت أمه. استيقظ الجيران، وهم على الدوام يتدخلون ويدسون أنوفهم، عواطف تصرخ: أبعدوا عنى المجنون، أبعدوا عنى المجنون.

وفى زحام الأتوبيس حيث يعمل فتحى عبدالرسول عاودته نوبات الكآبة والتهيب، حتى فقد كل رغبة فى الحياة ولم يعد يحتفظ إلا بالقليل الضرورى لاستمرارها. فقد شهيته للطعام، فقد أخذت سمنته تتبدى له دنسا، وأصبحت ضرورة مرضية لديه أن يتخلص منها فى شكل فقدان للشهية الذى يصاحب الإرهاق النفسى.

ثم يجدر أن نلاحظ أن عواطف ما تلبث أن تحاول فى زحمة أولاد إخوته لأبيه أن تستغفله وتأكل نصيبه من إيراد محل البقالة الذى تركه لهم أبوه وإذا ما سألها عن نصيبه هذا تقول له «نصيبك يأكله أخوتك» فيثور ويفقد صوابه قائلا لها «أنفك نصيبى» وهذا يذكرنا من بعيد بمرض المصور الفنان فان جوخ الذى جدع أذنه ليقدمها لعاهرة لم ينقدها أجرها فقالت له ساخرة «إذن أذنك هذه سوف تكون من نصيبى».

إن وجه أبيه يؤرقه ويتدخل ليطالب بالقصاص عما ارتكب فى حقه. وحالة فتحى عبدالرسول تتزايد سوءا، يساعد على ذلك إرهاقه فى عمله الذى لا يتلاءم وبدانته الجثمانية فيعانى من ضغط الزحام فى الأتوبيس، كما لا يتلاءم مع مزاجه الشاعرى المرهف، وهو مؤلف أغانى الحب والغرام التى لا تلقى التفاتا إليها فى الإذاعة إلى حيث يرسل بها، مما يجعله يشعر بالاحباط الذى يرتد على بدانته فيحملها وزر ما آلت إليه حاله. لقد مضى فتحى عبدالرسول يفقد شهيته للطعام والنوم، كما مضى يفقد عواطفه نحو عواطف بل وقدرته على تأليف الأغانى وتلك كلها عوارض مرضه النفسى الذى ينهش كيانه الداخلى، ويقوده خطوة خطوة إلى الجنون «أريد أن

أقـضم أنفهـا، وجه أبى يقف بـينى وبينه. هجمت عـليهـا، التفت أصـابعى بشعـرها، التصقت به، تشـبثت به. حاولت أن أرفع وجـهها لأقضـم أنفـها، فـوجئت بطعم الـدم. لسانى يلعـقـه. لمحت - من خلال المعـركـة - أنفهـا الجريح، غير أنى لم أفلح فى انتزاع قطعة منه، ولا حـتى مجرد قطعة صغيرة صغيـرة، خمشت وجـهى بأظافرها وهى تولول. وضربت رأسهـا فى حائط الدكان. تجمع الناس ثم تزاحموا كمـا يتزاحمـون فى الأتوبيس، ضغطونى بينهم. قـلت لهم أنهـا لا تريد أن تـدفع ثمن تذكـرتهـا، يـجب أن تنزل فى المحطة التالية. أين تذاكركم؟ أنا أعرفكم، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لا تدفعوا. لكنى أميز جيدا بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع. (ص٢٠ من مجموعة الزحام).

محصل شاعر وعاشق ومجنون

هذه شخصية فتحى عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق ومجنون. وهى شخصـية ذات ضميـر يعذبه إثم مرتكب فـانطلق فى مونولوج داخلى على غاية من القوة، والحلاوة أيضا وذلك راجع إلى الصفة الإضافية التى أضافها المؤلف لهذه الشخصـية وهى شخصية الشـاعر مرهف الحس القادر على أن يطعم شكواه الأسيانة بكثير من الجزئيات العذبة.

وعندما نصل إلى شـخصيـة موجود عبـدالموجود فى قصـة «لمحات من حيـاة موجود عـبدالموجود» ذات الصـياغتين فـإننا نكتشف الكثـير مما يلقى المزيد من الضوء على بناء الشخصية عند يوسف الشارونى.

فهـذه الشـخصـية من أبناء عـمومـة شخـصيـة «دفاع منتـصف الليل»، والاثنتان يربطهما رباط واحد هـو «الخوف» والإحساس بالمطاردة، والاثنتان تشعران شـعوراً دفيناً بأن أصبع الاتهـام موجه إليهمـا فيعمـدان إلى محاولة

الإفلات من التهمة بشتى الوسائل، وإذا كان الأمر كذلك فقد بدت أوجه شبه عديدة فى البناء الفنى لكل منهما، ولكنهما مع ذلك يختلفان فى النهاية اختلافا جذريا أيضا، لأن إحداهما «شخصية تعبيرية»، بينما الأخرى شخصية سيكلوجية أو نفسية» هى تعبيرية فى «دفاع منتصف الليل» وهى نفسية فى «لمحات من حياة موجود عبدالموجود».

وإذ نتقصى الفوارق بين هاتين الشخصيتين التعبيرية والنفسانية فإننا نتكشف تطوراً جديداً بالاعتبار فى بناء الشخصية عند يوسف الشارونى كما يتأكد لنا ما سبق أن أوضحناه عند حديثنا عن الكثير من شخصياته فيما سبق.

إن كلا من بطل «دفاع منتصف الليل» و« موجود عبدالموجود» خائف، ولكن مم يخاف كل منهما؟ فى الإجابة عن هذا السؤال يكمن الفارق الجوهرى بين هاتين الشخصيتين وتتبدى معالم التطور الذى مر به نهج بناء الشخصية عند قصاصنا يوسف الشارونى.

إن الخوف لدى بطل «دفاع منتصف الليل» هو خوف من أمر مبهم غير محدد المعالم، هو خوف فى الجو ذاته، خوف معشش فى الوجود، توقع مستمر «الشر يوشك أن يقع، ولا يقع لكنه سيقع»، إنه خوف تجسمه الشخصية لنفسها ومن نفسها، فيبدو الوجود كله من صنو وجودها. متوتر كابوسى عدوانى ولا مهرب منه.

إن المؤلف يهدف من خلال شخصيته هذه إلى الإيحاء بخوف عام شامل. ويحاول أن يجعل هذا الخوف الدفين فى شخصيته ناضحاً على القارئ، فيصيبه من خلال التفاصيل المتعمدة لبناء الشخصية رذاذ من هذا الخوف المبهم إن لم يكن يغمره طوفانه، فالمؤلف فى بناء شخصية مثل بطل «دفاع منتصف الليل» يحاول أن يشد القارئ إلى داخل دوامة القلق الدائرة

فى كيان بطله اللامسمى والمنعكسة على الوجود الخارجى من حوله، حتى يصبح القارىء مشاركاً للبطل فى أزمته، بل أن يحل نفسه محل ذلك البطل المعذب، وبينما يتابع القارئ التفاصيل يجد أن إطار القصة قد اتسع رويداً رويداً حتى شمله وصار هو بداخلها، فالأزمة ليست أزمة فرد بعينه، بل هى أزمة عصر، أزمة إنسان غير متفرد بها، أو ربما أزمة إنسان فى أكثر من عصر، أو ربما على مدى كل الأزمان والأماكن، ولهذا فعلى الدوام بالنسبة لشخصية «دفاع منتصف الليل» سبب الأزمة غير معروف، وربما لا يعرفه المؤلف ذاته، إنه إحساس بدنو خراب مبهم فحسب، ذلك الذى يشع من الشخصية التعبيرية.

وليس الإحساس الذى يريد أن يحققه المؤلف «بقصته التعبيرية» هو مجرد «التعاطف» مع شخصيته، بل هو يرى فى بناء الشخصية ما هو أبعد من ذلك، يرى الزج بالقارئ فى أحبولته القصصية وإحكام وثاقها حوله، ومن ثم اتصفت الشخصية التعبيرية بقدر كبير من الانفتاح واللاتحديد، وذلك حتى تستطيع هذه الشخصية أن تلبس القارئ وتنطبق عليه، وكل التفاصيل الجزئية التى يتألف منها وصف الشخصية وما يحيط بها لا تضيق من إطاره وتجعله متفرداً، فكل تلك التفاصيل نوع من «خداع النظر» فمهما اجتهد المؤلف التعبيرى فى إسباغ الواقعية على العديد من التفاصيل فهى فى النهاية يدب فيها الانبهام واللاتحديد نظراً لانعدام العلة المنطقية والسبب النهائى لكل ذلك الذى يحدث.

ويختلف الأمر اختلافا جوهريا بالنسبة لشخصية موجود عبدالموجود فإن السبب فى ذلك الخوف الذى ركبه ودفعه إلى سلوك قريب جداً فى ظاهره على الأقل من سلوك بطل «دفاع منتصف الليل» معروف ومحدد، وهو فى ذات الوقت سبب يخصه هو شخصياً ولا يخص أحدا غيره، جريمة قتل

يخشى أن يكتشف ارتكابه لها، وما يجره هذا عليه أيضا من انفضاح علاقته الآثمة بالقتيلة التى كانت أما لزوجته التى كانت قد ألقت بنفسها من السطح إلى الشارع منتحرة عندما اكتشفت تلك العلاقة، وقد كان ذلك رد فعله على نفسية الأم العاشقة، وقادها إلى هلوسات خشى موجود عبدالموجود مغبتها وما قد تجره عليه أيضا من فضيحة فعمد بضربة على الرأس إلى إسكاتها، ولكن غير محقق ما إذا كانت هذه الضربة هي التى قضت عليها، وتمضى القصة كلها على شكل منولوج داخلى يروى فيه موجود عبدالموجود بلغة مشحونة بالتوتر خشيته الرهيبة، من أن يكتشف المحقق حقيقة ما حدث، والمعاناة التى يعانيها كلما أوغل الليل وخلا إلى نفسه، «يا رعبى من الليل، يالكآبة الليل، ليس الليل فى أوائله، مشكلتى مع الليل فى آواخره، فأنا أهرب من خوفى فى أوائل الليل، إذ يهبط على نوم ثقيل بعد تناول طعام العشاء مباشرة مهما كان خفيفاً، كأنما تناولت مخدراً أكيد المفعول، غير أنى ما ألبث أن أكتشف أنى كنت ضحية خدعة سمجة، إذ أصحو فزعاً فى الثالثة أو الرابعة صباحاً حيث يصبح صوت الليل أعلى من ضجيج النهار: نباح كلب، نقيق ضفدع، دقات ساعة، أشياء تنكسر ، أقدام تدب، وتوقع شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع، ويطوف بى هاجس أن ضع حداً وحلا لما أنت فيه، افتح نوافذ غرفتك - عندما يزدحم النهار بنور الشمس وتزدحم الساحة بخلق الله - لتعلن جريمتك، بل الأفضل أن أتسلل بلا ضجة إلى مركز الشرطة لأعترف، لكن بماذا عساى أعترف، هل أعترف بأنى لست واثقاً على وجه يقينى أبداً بما أعترف، لكن هل تراهم ينتظرون حتى أذهب بنفسى، لعلهم قادمون، وإلا فلماذا ينبح كلب وتدب قدم؟ ياالهول الأرق والقلق، الفجر خلاصى من عذابى، صياح ديك، شقشقة عصفور، وينزاح كابوس الظلمة» (ص٢٦ من مجموعة «الزحام»).

خصوصية الأزمة

وكى ندلل على مبلغ الخصوصية فى الأزمة التى يعانى منها موجود عبدالموجود واختلافها عن العمومية والانبهام التى اتصفت بها أزمة بطل «دفاع منتصف الليل» لنقرأ هذه الفقرة من قصة لمحات من حياة موجود عبدالموجود. «عندما ضربتها على رأسها وقعت وسط الصالة، عندما دخلت مع الشرطة كانت جثتها المتعفنة متكورة فوق الكنبة. النقود التى أخذتها منى ظهر الخميس لم تكن فى قبضتها ولا مبعثرة على الأرض، بعد أيام جاء الطبيب الشرعى يقرر أن الوفاة وقعت صباح الجمعة، من يومها وأنا أتحرك ما بين وسط الصالة والكنبة، وما بين ظهر الخميس وصباح الجمعة، هذا مكانى وهذا زمانى.».. (الزحام ص٣٧ و٣٨)

إذن، فالشخصية تتحرك فى إطار مكانى ضيق وفى إطار زمانى ضيق، هو مكانها وزمانها اللذان تجهد فى دائرتهما عقلها وذاكرتها لتتأكد دون جدوى، مما إذا كانت ضربته هى التى قضت عليها، وهى بذلك قد بنيت لذاتها وتكون محنتها الخاصة بها هى الحائل بين أن يكون القارئ هو البطل، وهذا الحاجز لم يكن موجوداً من قبل فى الشخصية التعبيرية التى التقينا بها فى «دفاع منتصف الليل» ومرد هذا الحاجز هو أن سبب الأزمة التى يتخبط البطل بين جنباتها محدد ومعروف بالنسبة لموجود عبدالموجود، وهو فى الوقت ذاته ليس سبباً يخص القارئ لزاماً، بينما سبب محنة بطل «دفاع منتصف الليل» من الانبهام واللاتحديد بحيث يمكن أن يحقق البناء المفتوح للشخصية عملية إحلال القارئ محلها، وهى تمضى متخبطة فى أزمة ليست أزمتها فحسب، بل هى أزمة العصر ذاته، وهو ما لا يتوافر فى سبب أزمة موجود عبدالموجود، فالجريمة التى ارتكبها ويريد أن يتخلص من نتائجها

ليست مما يخص أحداً غيره، ويقتصر دور القارئ على متابعتها، دون أن ننكر احتمال تعاطفه مع البطل، ولكن فرقاً بين التعاطف وهو الأمر الذى يحدث لأبطال أغلب القصص الجيدة، والاندماج والتوحد مع البطل وهو الأمر الذى لا يحدث إلا بالنسبة لشخوص القصص التعبيرية.

وإذا مضينا مع المنطق البنائى لشخصية موجود عبدالموجود فإن المبالغات والغرائب التى تضمنتها القصة تصبح ذات روابط منطقية مبررة بالحالة النفسية للبطل. كل مظاهر الخوف والقلق والتوجس والريبة والهرب التى لم يكن ثمة مبرر منطقى لها فى «دفاع منتصف الليل» سوى الجو العام للقصة - كل هذه المظاهر ذاتها يمكن أن تعزى فى «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» إلى الحالة النفسية للبطل التى تتبلور فى قوله: «معنى هذا أنى كلما حاولت الفرار فررت من نفسى دون أن أفر من مطاردى» (ص٣٩ من مجموعة الزحام)، وذلك لأن «ملفه باق، وإن تغير المحقق والقاضى، فى انتظار أية إضافة، مهما امتد الزمان ونأت المسافة» ومن ثم يصير كل حرص وحذر من جانب موجود عبدالموجود «دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها»، تماماً مثل الحنين إلى رحم الأم. (ص٤٠ من مجموعة الزحام).

عندما استدعى موجود عبدالموجود أمام المحقق كان يرتجف رهبة، سرد موجز علاقته بالشيخة مديحة منكراً ومستنكراً أية صلة آثمة له بها.. لم يَرْتَبْ المحقق فى كلماته.. عندما سمح له بالانصراف لم يصدقه، كانت نظراته كلها ريبة، سيوهمه بالحرية ليتجسس عليه ويحصل من تصرفاته وحركاته على ما ينم عليه، ولكن فليكن أحرص منه ألف مرة ولا يحقق له ما يريد (ص٣٨ من مجموعة « الزحام»)، لو ارتاب المحقق فى كلماته لحظة واحدة لسرد عليه موجود كل شىء ولتركه يحدد بنفسه - على ضوء ما يمده به من وقائع - مدى اتهامه ومدى براءته، لكنه ترك كل شىء معلقا

فوق رأسه! لا هو برىء، ولا هو مدان، وهكذا أصبح يخيفه ما يخفيه (ص٣٨ من مجموعة « الزحام»).

وقد امتد الخوف حتى شمل كل حياة موجود عبدالموجود: خوفه من أن يصاب بمرض يقعده عن العمل، أن يموت والده أو والدته، أن يكتب عنه ناظره أو مفتشه تقريراً سيئاً. (ص٣٦ و٣٧ من مجموعة «الزحام»)، وقد ترتب على خوفه العميق آثار هدمت موجود عبدالموجود وخربته. ومن هذا الخراب بنى المؤلف شخصية موجود عبدالموجود.

١- أصابه الخوف بازدواج الشخصية، وأضحى ضحية صراع مرير بين رأى لا يفعله، وفعل لا يراه، وخجل أكثر مرارة لأنه يظهر غير ما يبطن.

٢- ما يرغب فيه لا يحققه، وما يحققه لا يرغب فيه، وبين الرغبة التى لا تتحقق والتحقق الذى لا يرغب فيه يسقط وجوده.

٣- تعلم أن يظل فى الظل، وألا يكشف عن حماسه أو إخلاصه مادام لا يستطيع التخلى عنهما، ومن يومها إذا أدى واجبه بدقة انتابه إحساس عميق بالخطيئة والندم، حتى أصبحت الأمانة فى حياته مرادفة للخيبة، والصدق قلة حيلة، وعمل الخير منبعاً لا يجف لإحساس مهول بالجريمة، فيقسم ألا يقترفه لكنه يعود فيقترفه.

٤- حاول أن يقتل لحظة الجريمة من حياته بمختلف الطرق، لكنه اكتشف أنه لا يقتل إلا نفسه.

٥- لم يعد يميز بين الخطأ والصواب، ولا التنبؤ أبدا بما يستحقه عن تصرفه من ثواب أو عقاب، وأن لا سبيل للخلاص من أن تكون حياته ومعاناته، ومجرد وجوده جوهر مأساته.

٦- فى سبيل الاحتفاظ بحريته صادر حريته.

٧- غرفته هى حصنة وهى مصيدته ، يدخلها عائدا من عمله فلا

يغادرها إلا صباح اليوم التالى، على ألا يزور ولا يزار.

(هذه التفاصيل أكثر وضوحاً فى الصياغة الثانية للقصة المنشورة بكتابات معاصرة).

على أن الخوف بالنسبة لموجود عبدالموجود كان أيضا حماية، وللخوف مكافأة هي ألا يتحقق شيء مما يخاف منه، فإذا تحقق كان وقعه أبسط بكثير مما ضخمته التوقعات والأوهام.

وهكذا يجرى يوسف الشارونى عند بناء شخصياته السيكلوجية تشريحا عميقا لدوافع السلوك ونوازعه والمظاهر التى يتخذها الإنسان بالأخص للتهرب من الآخرين دون أن يفلح فى الهرب من نفسه على أى حال.

ومن خلال تيار الشعور تفد إلى مونولوج موجود عبدالموجود الشخصيتان الأساسيتان فى حياته كشقى رحى تسحق روحه وتبدد سكينته بل وتزلزل وجوده كله الذى لا يصبح له قائمة إلا بالخوف ومن خلاله، هاتان الشخصيتان هما زينب الزوجة التى خانها موجود عبدالموجود ومديحة الحماة العشيقة التى خان زوجته من أجلها.

وليست شخصية موجود عبدالموجود جديدة تماماً فى أدب يوسف الشارونى، فإذا رجعنا إلى إحدى قصصه المبكرة وهى «قديس من حارتنا» (من مجموعة العشاق الخمسة) فسنجد بطل هذه القصة سلفاً بعيداً لشخصية موجود عبدالموجود.

ففى قصة «قديس من حارتنا» نجد إسماعيل - الذى سيصبح فيما بعد ولياً من أولياء الله الصالحين - فى لحظة من لحظات الغضب الهائل قد تشاجر مع زوجته الشابة ولم يتم على زواجهما عام، فضربها فى الحائط بعنف، وكانت توشك أن تضع طفلها الأول.. وكانت مريضة بضعف القلب فما دفعها إلى الحائط للمرة الثالثة حتى وجدها قد سقطت

بين يديه، ويبدو أن العم إسماعيل قد أدرك أن الأشغال الشاقة - على أقل تقدير - هي جزاؤه فاهتدى إلى حيلة تنقذه من السجن.. تصنع الجنون أثناء المحاكمة، وقرر الطبيب أن به بعض الشذوذ الخطر، فأحيل إلى مستشفى الأمراض العقلية حيث قضى خمس سنوات، وحين غادر المستشفى وعاد إلى الحارة أصبح جنونه هو أن ينفى عن نفسه تهمة الجنون، ولم يعد يعرف الواحد أكثر من الآخر، فقد استوى لديه الأصدقاء والغرباء وأصبح يحس أنهم جميعاً من عالم الآخرين، مجرد وجودهم أمامه معناه اتهامه بالجنون، فيدافع عن نفسه بكلمات يدهش لها من لا يعرفه، وهو يحس كأنما هناك خطر هائل موشك أن ينقض عليه، ويمكن لهذه الكلمات أن تدفعه عنه فيعبر بعيداً.

ففكرة تصنع البراءة ثم استعراض التعويضات التى تلجأ إليها الشخصية هربا من أزمتها، وطلبا للتصالح مع نفسها للسكينة والتصالح هو محور كل من قصتى « القديس» و«موجود عبدالموجود»، وإن اختلف ما بين هاتين القصتين المنتميتين إلى طائفة القصص السيكلوجية بسبب ما طرأ على صنعة يوسف الشارونى وفنه من نضج على مدى السنين الطويلة التى تفصل بين تاريخى كتابة القصتين.

الشخصية الرمزية

على أنه إذا كان ثمن الخوف موتا فإن ثمن الشجاعة حياة، وإذا كان يوسف الشارونى يعالج فى قصته «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» شخصية خربها الخوف حتى انتهى المطاف بها إلى غرفة مثل السجن أشبه، فإنه يعالج فى أحدث قصصه «الأم والوحش» شخصية روتها الشجاعة

فصمدت وحـدها لحيوان ربما كان ضبعـاً أو ذئباً وخلصت من براثنه طفلها الذى دافـعت عنه بذراعيـها وغـصن انتـزعتـه من شجـرة على شط الترعـة فصارت حديث القـرية ومثار إعجاب الناس وتقديرهـم، وكـلما زارت بيتاً من بيـوت القرية حـرص كـباره أن يعـاين صغـاره الأصـابع التى قضـمهـا الوحش دليلاً على ما سبق أن رووه لهم من قصة مـعركتها وانتصارها على الوحش.

وقد عـالج يوسف الشارونى شخـصية أم سيـد معالجـة تحليلة، فوصف بتفاصيل دقيقة الانعكاسات النفـسية والمحتوى النفسى على الأخص للحظة الصمود فى وجه الوحش الذى يكاد أن يكون أسطورياً.

ومـهمـا كانت الإسـقاطـات التى يمكن للقارئ أن يـسقطهـا على لحظة الصمود هذه، حتى لتكاد تقتـرب هذه المرأة الأم الشجاعة من أن تكون رمزاً رائعاً لمصر الصامدة، فإن يوسف الشارونى من حيث بناء الشخصية قد عنى بتصوير لحظة الدفاع عن النفس بكل ثرائها النفسى.

ثمن الشجاعة حياة

وإذا كانت شخصية موجـود عبدالموجود فى حالة دفاع عن النفس أيضا مثل شخصـية أم سيد، إلا أن الأسلوب الذى اتبعه كل من الشـخصيتين فى هذا الدفاع قد اختلف عن الآخر اختلافا جوهريا مما انعكس على منهج بناء الشـخصـية، فـقد آثرت شـخصـية مـوجود مـسارات الاخـتفـاء والانزواء والهرب، حتى أنه ليتنكر لقصتـه التى رواها لنا مؤكدا لنا أنه قد زيف اسمه ووظيفـته وربما كل شىء فيـها أيضا كى لا يقدر أحـد أن يتعقـبه ويضع يده عليه بل إنه يؤكد لنا أنه سيضيع ويتبدد بآخـر كلمة فى القصة ليصبح مجرد شـبح فى زحـام الأحيـاء والأمـوات، ولهـذا كله كـان أسـلوب المونولوج

الداخلى أنسب الأساليب لهذه القصة.

أما أم سيد، فقد آثرت الشجاعة والإقدام لإنقاذ طفلها ونفسها ودون عون من أحد فلم تعمد إلى السلب والاختفاء بل إلى عمل إيجابى مجسم وملموس.. وهذا ما جعل أسلوب السرد التقريرى فى تتابع زمنى ومكانى منطقى أقرب إلى خصيصة قصة «الأم والوحش» ومتطلباتها فنيا وواقعيا، ولم يغير من ذلك أن لجأ المؤلف أيضا فى ذات لحظة المواجهة الملموسة إلى استرجاع الأم لبعض الذكريات من الماضى أو التداعى فى الخواطر والمعانى مما يجرى فى داخل الشخصية، وإن كانت عدسة المؤلف القصاص لا تعجز عن التقاطها فى مسارها الباطنى على أى حال.

سبق لنا أن قلنا إن شخصيات يوسف الشارونى التعبيرية الأولى كانت فى دفاع دائم عن عذريتها وطهارتها أمام المجتمع الذى يطاردها فلا تجد بسبب عذريتها تلك علة لذلك الضغط والاضطهاد الذى تعانيه.

أما فى شخصيات يوسف الشارونى النفسية فإن هذه الشخصيات ممثلة فى فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود - قد تدنست وأصبح جهادها أن تخفى عن المجتمع جرما أو إثما تلطخت به.

وإذا راعينا أن شخصيات يوسف الشارونى كلها تتحرك فى إطار المدينة.. فإن ثمة خلاصة يمكن أن نصل إليها وهى أن المدينة الضاغطة لا تدع آثما أو بريئا يفلت من قبضتها الساحقة.. وإلا فإذا كانت الضغوط التى يعانيها فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود مبررة بسبب ما ارتكباه من جريمة، فما الذى يبرر تلك الضغوط والإحباطات التى تعانيها شخوص «دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل» و«الطريق إلى المصحة»؟!

أما الريف بالنسبة ليوسف الشارونى فلازال متصفا بالطهر والنقاء، وإذا كانت قد وفدت شخوصه المحبطة المنضغطة إلى المدينة من الريف، فلازالت

انطباعاتها عـن ذلك المكان البعيد الذى انحدرت منه وضاءة منعـمة بحسرة على ما فاتها هناك.

وعلى حين يقدم لنا يوسف الشارونى شخصية موجود عبدالموجود التى اتخذت من الخوف فلسفة لها وأسلوب حياة للدفاع عن النفس إزاء العيون المحـدقة والأصـابع المتـهمـة - يقـدمهـا لنا فى إطار مـدينة، فإنـه يشيـد لنا شخصـيته الشجاعة أم سـيد فلاحة تصمد لـلوحش وتهزمه فى الريف على مشـارف غيطان الذرة وعلى شط التـرعة قرب الجـسر القـديم الذى لم يعد الأهالى يطرقونه كثيراً.

الصمود والمواجهة بدلا من الخوف والاستتار والهرب

وتعتبـر «الأم» فى قصة « الأم والوحش» من الشـخصيات الجـديدة حقا التى يمكن أن تضاف بجـدارة إلى قائمة الشخـصيات القصصية التى لا تنسى ليوسف الشارونـى، وإذا ركزنا اهتمامنا على «أم سيـد» بطلة القصة، سوف نتـبين كيف يبنى يوسف الشـارونى شخـصياته. إن الشـخصـية لديه نسـيج متمـاسك متـشابك من الـصفات الـبدنية والـنفسـية، بالإضافـة إلى موروثـات قوميـة، تجعلهـا راسخـة الجذور فى التـاريخ المصرى، وقـد عنى يوسف الشـارونى بالنسـبة «للأم» فى هذه القـصـة بأن يربط بين وجـودها الحاضر، وبين جدات قـديمات لها يصل قدمهن إلى الحقبـة الفرعونية، وهو يعلن على الأخص من صـفات الشخـصية المصـرية صفة « الصـمود» التى أضفت على القصـة كلها ظلالها وألوانها، حتـى يمكن أن نصف القصة فى النهاية بأنها «قصـة صمود» وتعود هذه الصفة القومية فـتلتحم بردود أفعال الشـخصـية إزاء الموقف الـذى ألقت المقادير به إليـه. فـقد اسـتفـز الخطر المبـاغت فى «الأم» صفـة « النضاليـة» فيـها، فـهى بدلا من أن تترك طفلـها

وغسيلها وتطلق العنان لساقيها، كي تنجو بنفسها، كانت نفسها آخر ما فكرت فيه، وتركز تفكيرها على فكرة واحدة، كيف تصد عن طفلها الرضيع خطر هذا « البعبع » الذى قد يكون ضبعا أو ذئبا، أو وحشا من وحوش البرية، وفد من الصحراء المتاخمة، أو خرج من المقابر المجاورة. لم ينصرف فكر «أم سيد» إذن إلى أن تنجو بجلدها، وتعود إلى القرية تاركة طفلها فريسة للوحش الذى لا قبل لها بمكره وتوحشه. بل انحصر تفكيرها فى أن تدافع عن طفلها حتى الموت، وقد تسنى لها بعد أن تصبب عرقها، وتمزق لحمها، وربما أيضا تكون قد بالت دما، تسنى لها أن تنتصر على الوحش، وأن يكون انتصارها عليه بعزيمتها وحدها، ومن اليأس تتولد قوة لا غالب لها، ومن العزلة التى أطاحت بها استمدت اليأس من أعماقها فحسب، أما حولها فما كان يوجد سوى «صمت قاس غير مكترث» ومن هنا تولدت بطولة «أم سيد» الفلاحة الصعيدية العزلاء. المعركة كانت معركتها وحدها، وفى مثل هذه اللحظات التى يترك فيها الإنسان لمصيره، يبين معدنه الحقيقى، وقد كانت هذه القروية التى تعيش فى قرية صغيرة نائية، غارقة فى أعماق الصعيد، قريبا من الأقصر، من معدن مصرى أصيل حقا، من «جرانيت صلب» وهى نفسها ما كانت تدرى أنها من هذا الحجر قد قدت، وأنها مثل أجدادها الذين نحتوا فى الصخر أشمخ العمائر والنصب، خالدة لا تقهر، وليست عظمة هذه البطلة فى انتصارها على الوحش، وإرغامه بمجرد غصن قطعته من شجرة الجميز العجوز وقطعة من الحجر الصلد المدبب بل فى عدم نكوصها عن مواجهة الخطر، وعدم إطلاق العنان لساقيها والهرب، وفى مجرد قبول التحدى وعدم الفرار من الميدان، مهما ضؤلت الإمكانات.

ومثلما يفعل يوسف الشارونى فى كثير من قصصه يحاول أن يكسر من

حدة الأثر العاطفى للعمل الفنى فينهى قصته - كما فعل من قبل على سبيل المثال فى «المحات من حيات موجود عبدالموجود» - بنبرة تهكمية تحاذى النبرة الجادة التى طرقت أسماعنا ونحن نتابع الموقف البطولى «لأم سيد» الفلاحة البسيطة سليلة الفراعنة. فيقول لنا على هامش القصة، إن أية أسطورة تجد من ينبرى ليضيف إليها الحواشى من عندياته، كى يحظى ولو بموقع ثانوى يلفت أنظار الناس إليه، مثلما فعل كل من شيخ الخفراء والعمدة والمراسل الصحفى. أما البطلة الحقيقية أم سيد فقد مضت - على الرغم من بتر ثلاثة من أصابعها نهشها الوحش - لا تروى قصتها إلا إذا ما طلب منها، وفى كلمات سريعة قليلة، لا تروى فضولا ولا تشبع استطلاعا.

الشخصية المحسوبة هندسيا

وإذا تركنا الشخصية القادرة على الإيحاء برمز، فإننا نلتقى بشخصيتين نسائيتين من عالم يوسف الشارونى القصصى هما السيدتان ص و س فى قصة «الكراسى الموسيقية» وهما شخصيتان تنضمان إلى «الشخصيات الواقعية» التى برع يوسف الشارونى فى رسمها فى كثير من قصصه، ولعل ما يلفت النظر فى هذه القصة هى الهندسية المحسوبة فى وضع الشخصيتين ومسارهما، منذ لحظة تلاقيهما فى القطار الذى يمضى بهما مثلما يمضى بالإنسان الزمن. ثم تجاورهما الظاهرى بينما تيار شعور كل منهما يسير فى اتجاه معاكس للآخر، ومع ذلك فالوقود الذى يسير تيار شعور كل منهما واحد، هو شخصية الروائى الفنان الذى هو زوج لواحدة منهما، محصلة تجربتها فى حياتها معه خمسة وعشرون عاما من الإخفاق، بينما هو بالنسبة للأخرى الرجل الذى كانت تحبه وتمنت أن تتزوجه، ولازالت تتحسر على أنه لم يكن من نصيبها وأضحت زوجة لابن عمها الرجل العادى هادئ

الطبـاع، بلا تأجج أو مشـاعر ملتـهبة، مـثلما نجـده فى حيـاة الرجل الأول. والانطباع الأكيـد الذى تخلفه فينا قراءة هذه القصة هو القـدرة الفائقة التى لدى يوسف الشارونى فى كـتابة القصة القـصيرة، ومبلغ التـمرس على هذا النمط من الفن، الذى لـم يمارس يوسف الشارونـى - باستـثناء النقـد - فنا أدبيا غيره.

الشخصية المأساوية المضحكة

إدانة لمفاسد اجتماعية

وفى «الثأر» نجد البطل شخصا جمـاعيا غير محدد المعالـم، لا اسم له ولا شهادة ميلاد، ولكن له طقوسه التى يجب أن تتبع، ومسلماته التى من المحال تغيـيرها، وهذه القـصة من نوعيـة قصـة يحيى حقى «البـوسطجى» وقصـته الأخرى الطويلة «قنديل أم هاشم» حيث يتعـرض ذلك الذى تسول له نفسه أن يقف فى وجـه الكائن الجمـاعى، رافضـا مسلمـاته وطقوسـه الدامـية - يتعـرض للتحطيم والتدمير، وقصة «الثـأر» ليوسف الشارونى يدخل فيـها ذلك الكائن الجماعى فى حوار مصـيرى دموى مع فرد من أفراده، يجد لديه الشجاعة أن يطالب بتغيير عرف من أعرافه البشعة وهو «الثأر» فقد لقى هذا الفـرد المتمـرد «ميهـوب» قسطا مـن التعليم العـالى فى البندر، وكاد ينـجز تعليمه الجامـعى، إلا أن وفاة أبيه المفاجئة اضطرته إلى قطع دراستـه الجامعية والعودة إلـى قريته «الجـزايرة» ليخلـفه فى العمـودية، وإذ يجد هـذا الشاب المخلص المثقف التيار ضده قويا، يعمد إلى تغيير البنية لتهيئة الأذهان يوما ما فى المستقـبل القـريب أو البعـيـد كى تقبل مـا دعـا إليه عن إيمان واقـتناع، فيطالب بافـتتاح مدرسة، وتعليـم أبناء قريته حرفا مـفيدة تنسيـهم انكبابهم المستمر على الأخذ بالثأر، فـيدخل تربية النحل وصناعة العسل الأبيض، ثم

يدخل حرفة النسيج وصناعة السجاجيد، وتمتلئ القرية بعد المناحل بالأنوال ثم يجرب العروض السينمائيـة، ويكلف الطبيب البيطرى بالدعوة إلى تربية الفريزيان وتنمية الثروة الحيـوانية، وتتطور القرية فعلا وتتنور الأذهان، لكن العمى لازال يدمغ القلوب وتمضى عادة الأخـذ بالثأر تمارس يوما بعد يوم. حتى يأتى يوم كـئيب حزين يذهب مـيهوب ذاته ضحـية عملية أخـذ بالثأر دون أن يبين من الذيـن أقـدمـوا على قـتله. أهم من «الجـرابـيع» أهل قـرية «طناش الجـبل» أم أنهم نفـر من أهل قريتـه ذاتهـا، استـهـجنوا منه أفكاره التحـريرية، ووصفوه بالتـخاذل والجبن لمجـرد أنه كان يدعو الجـميع، أهل قريـته وقـرية طناش الجبل المعـتدية، إلى نبـذ الخلافـات والتخلى عـن عادة الأخذ بالثأر الدامية؟

وهذا الانشـغـال الاجتـمـاعى الذى تجلى فى قـصـة يوسف الشـارونى «الثأر» نجده أيضا فى كثير من قصصـه السابقة، وفى مقدمتها «نظرية الجلدة الفاسدة» التى تدور أحداثها بدورها فى قرية من قرى الصـعيد النائية، وفيها إدانة لمفاسد اجتماعيـة، تجعل يوسف الشارونى يبدو من خلالها ومن خلال «الثأر» أيضا مصلحا اجتـماعيا. فهو يستخدم فنه فى خدمة قضـايا مجتمعه التنموية، دون أن يغفل إمكانات الفن القصصى.

الوحش الداخلى

على أن هذه النغـمـة الاجتـمـاعيـة لا تلبث أن تخـفت لتـفسح المجـال لنبضات القلب الإنسانى وعذاباته الـدفينة فى قصة من أبدع قصص يوسف الشارونى، هى قصة « اعتـرافات ضيق الخلق والمثانة»، وذلك الوحش الذى يهاجم الأم من ركن ناء من أركان البرية، فى قصة « الأم والوحش» يتراجع ويختفى فى قصة « اعترافات ضيق الخلق والمثانة» ليفسح المجال لوحش من

نوع آخر، ليس وحشا خارجيا، بل وحشا داخليا، كامنا فى كيان بطل القصة «ضيق الخلق» ويتمثل هذا الوحش فى مرض، عيب خلقى، ولد به ولا برء له منه هو «ضيق المثانة» وهنا يصبح الوحش أكثر التحاما بالبطل، وأكثر أخذا بخناقه، من وحش البرارى الذى يلتقى بالأم فى «لحظتها القدرية» وأمكنها بإرادتها الخالصة، رغم قلة وسائلها، أن تصمد له، وتحقق باسم الإنسانية نصراً على «ضرورة خارجية» ولكن هنا فى قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» نجد الإرادة ذاتها مغلوبة على أمرها، ومن ثم تضحى مواجهتها للوجود الخارجى من حولها مشوهة، ملتوية، متخبطة، مصطبغة بما تعانيه من قهر داخلى.

و «ضيق الخلق والمثانة» من هذه الناحية، يختلف عن بطل يوسف الشارونى السابق فى «دفاع منتصف الليل» فهذا ليس به أدنى عاهة أو نقص أو قصور، وإنما هو يعانى من «الخوف» فيتوهم، إن خطأ أو صوابا، أن المجتمع، أى الوجود الخارجي، يلاحقه كى يسحقه، وإذ يفر من مطاردة المجتمع الكئيبة المظلمة له، يلوذ بوجوده الداخلى ويحاول الاحتماء بعالم داخلى، كئيب ومظلم بدوره، ولكنه ملاذه الأوحد، بطل «دفاع منتصف الليل» لم يرتكب إثما ملموسا، وإنما هو لفرط إحساسه بالاضطهاد والملاحقة، يبحث لموقف المجتمع منه عن أسباب مبررة، ويبتدع خياله المضطرب، لذلك الموقف شتى الأسباب التى ترقى فى وجدانه المزعزع إلى مرتبة توهم ارتكاب الإثم المحقق، ويمضى محاولا أن يخفى عن الآخرين معالم إثمة، وكذلك أيضا فى قصة « لمحات من حياة موجود عبدالموجود» نجد أن موجود عبدالموجود يحاول بدوره الاختفاء، بل والتلاشى إن أمكن - وإن كان يجد فى ماضيه مبررا حقيقيا لذلك، فهو قد ارتكب فى الواقع إثما سيمضى ضميره يؤنبه عليه، ويدفعه «ألا يحيا» رغم أنه مقيد فى سجل

الأحياء، ولكن كلا من هذين البطلين يختلف عن «ضيق الخلق والمثانة» فكل منهما لا يعانى من عاهة أو عيب خلقى، وإنما كل ما يحدث ينحدر عن شعور بالغربة وعدم التلاؤم مع الآخرين، وعلى ذلك، فإن «ضيق الخلق والمثانة» يقترب فى هذه الخصوصية من فتحى عبدالرسول بطل قصة «الزحام» الذى كان يعانى ضمن ما يعانيه بدانته المفرطة التى كانت تجعل عمله ككمسارى أتوبيس جحيما لا يطاق، ولكن فتحى عبدالرسول كان يعانى أيضا من إثم شبيه بالإثم المعذب لموجود عبدالموجود، وعلى ذلك يمكن أن نعتبر أن فتحى عبدالرسول بطل «الزحام» يمثل نقطة تجمع تنحدر منها شخصية «موجود عبدالموجود» من ناحية وشخصية «ضيق الخلق والمثانة» من ناحية أخرى.

ولنمض إذن مع ضيق «الخلق والمثانة» الذى يعتبر إضافة حقيقية إلى ترسانة الشخصيات فى عالم يوسف الشارونى القصصى، وهذه الشخصية تختلف عن شخصية موجود عبدالموجود ومن قبله بطل «دفاع منتصف الليل» وفتحى عبدالرسول فى أنه لا يعمد إلى الاختفاء، بل هو شخصية إيجابية يتلاقى، على الرغم من عيبه الخلقى، بالمجتمع، فهو قد أسس رابطة ضيقى وضيقات المثانة التى راحت تدرس أماكن المباول العامة وشبه العامة، وتتقصى تاريخه، وتتصل بالروابط المماثلة فى البلاد الأخرى من أجل الزيادة من عدد المراحيض العامة ونشر «الوعى المثانى» حتى لا تتحول المدينة كلها إلى مرحاض تتقزز منه النفوس، وتنفتح القصة، على خلاف كل من قصص «لمحات موجود عبدالموجود» و«دفاع منتصف الليل» و«الزحام»، على تعليقات وملاحظات اجتماعية تجعل شخصية ضيق الخلق والمثانة - الذى لا اسم له أو إن شئنا فاسمه «فلان بن فلان بن ترتان» - شخصية متجاوبة، متفاهمة، مع الوجود الخارجى، وليست شخصية فالتة،

هاربة، متقوقعة مثل سابقتها من الشخصيات التعبيرية التى ذكرناها، مما يجعل «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» قصة لا تخلو مما ينطوى عليه «الكاريكاتير» من «نقد اجتماعي»، وتضحى شخصية «فلان بن علان بن ترتان» شخصية الكاريكاتير، وإن اختلفت سماتها الكاريكاتيرية عن السمات الكاريكاتيرية فى قصص أخرى قديمة ليوسف الشارونى مثل «سياحة البطل» و«الطريق إلى المصحة» على الأخص. «وبذلك يتجلى لنا «ضيق الخلق والمثانة» شخصية إيجابية، لا ترفض المجتمع بل ترفض بعض عيوبه فحسب، وتدعو إلى إصلاحها وتلافيها، فلان بن علان بن ترتان بسبب ضيق مثانته يعتبر «دورات المياه هى المقياس الحضارى للأمم» ومن هذا المنطلق يتدفق نقده الاجتماعى، وهو يتضمن إدانة للمجتمع الذى يتجاهل تلبية حاجة من الحاجات الملحة والمشروعة لنفر من أفراده، وعندئذ يبين لنا أن القصة لا تنطلق من «عائق داخلى إيجابى» تمثل فى العيب الخلقى لضيق المثانة بل وأيضا من «عائق خارجى سلبى» يتمثل فى التناقص المتزايد لدورات المياه العامة، فالقصة كما تتحدث عن «انعدام اللياقة» فى جانب البطل تتحدث عن «انتفاء الفرص» من جانب المجتمع، على أن القصة تخلو من أية إيماءة إلى انحراف اجتماعي، فضيق الخلق والمثانة يدخل فى حوار مع المجتمع، ويتعامل معه، وهو فى هذا شخصية مشرقة وضاءة وليس شخصية آفلة منطفئة مضمحلة، شخصية إيجابية فريدة الطابع فى عالم يوسف الشارونى القصصى، ووجه إيجابية ضيق الخلق والمثانة أنه ينشط اجتماعيا مع أمثاله من ضيقى وضيقات المثانة ليؤسس رابطة تؤدى خدمة عامة. وهو إيجابى أيضا حتى عندما اعتدى على العسكرى، فهذا فى حد ذاته «فعل»، وليس «لا فعل» من قبيل مراوغات موجود عبدالموجود أو بطل «دفاع منتصف الليل» أو فتحى عبدالرسول فى «الزحام» وهو قد تلقى

دون أدنى احتجاج جزاءه الاجتماعى على جريمته، بأن أودع زنزانة يفضلها على المجتمع المفتوح الذى تتلاشى منه المراحيض والمباول العامة، فعلى الأقل، هنا، هو لا يحس بالعذاب، والفرق بين زنزانته ومدينته أنه فى زنزانته يشرب ويأكل وينام ويفرز - كالبهائم - فى المكان نفسه، بينما فى مدينته خصصوا للإفراز أماكن تتناقص بينما الناس تتضاعف، ويمكن أن نتبين الانشغال الاجتماعى خلف رنة النقد الساخر التى تتردد لا فى هذه الفقرة فحسب بل فى ثنايا القصة كلها، فى سجنه هذا أفلت «ضيق الخلق والمثانة» من «سجن مثانته»، وهو فى هذا يقول. «ولا شك أن من وضع لائحة السجون كان - على قسوته - رحيماً أو على الأقل متفهما حاجة أمثالى إلى إفراغ مثاناتهم أكثر من مرة كل أربع وعشرين ساعة، ولعله قد أجبر على ذلك بسبب ثورة حدثت يوما ما فى سجن ما من جانب مجموعة من المساجين ضيقى المثانة وضيقاتها، ولعله تطور أدخل على السجن حديثا بسبب مطالبة من جانب أنصار حقوق الإنسان.

الكوميديا السوداء

إن شخصية «ضيق الخلق والمثانة» إذن شخصية باسمة منفتحة وهى بهذا شخصية جديدة فى عالم يوسف الشارونى القصصى، فقد كانت شخصياته السابقة سلبية جهمة، تغرق فى بحر عزلة مظلم متلاطم الأمواج، صحيح أنها كانت فى كثير من الأحيان نوعا من رد الفعل الاجتماعى، أو بعبارة أخرى ترمومترا تقاس به درجة الحرارة فى جوف الكائن الاجتماعى المحموم، لكن جسورها الواصلة بالمجتمع لم تكن ممتدة امتداد أشعة الشمس كما فى قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة».

وتمضى شخصية ضيق الخلق والمثانة تنفث فينا أنفاسا دافئة على الرغم

من مرارة تجربتـها، ويصل بها الأمر أن تسـترسل منفتحة فـتنقل إلينا خواطر أدبية تزيد من ثراء القصة، وإن أضعفت بعض الشيء من انطلاقها الدرامى، ولا ننسى هنا أن فتـحى عبدالرسول أيضـا أتحفنا من خلال محنتـه بشذرات أدبية فقد استـحال زجالا، كما كـتب موجود عبدالموجود بعض الـصفحات الأدبية التأملية، لكنه سرعـان ما مزقها حتى لا يعثر عليهـا أحد، فتدل عليه، وتُمكِّنُ من تعقبه أيضا.

ومهما كانت «الجدة» فى شخصية «ضيق الخلق والمثانة» حتى أنها لقادرة على إضـحـاكنا، وهو مـالم يحدث لنـا مع أية شخـصـيـة سابقـة ليـوسف الشارونى، إلا أننا نحتفظ ونقول إن ضحكنا هذا من قبيل «الضحك من شر البلية»، فالكوميديا التى تـنفثها فينا هذه الشخصية كوميـديا سوداء، سرعان ما ينحسر ضحكها لترحل إلى قلوبنا لا رثاء «لضيق الخلق والمثانة» فحسب، بل لنا جميـعاً عندما تحاصرنا إرغـامات وأوضاع تجعلنا عاجـزين عن تحقيق رغبات مشروعة.

وقـد ينتـابنا خـجل ونحن نـضحك مـن معـاناة إنسان عـاجـز، يعـانى عذابـات عـيب ابتـلى بـه منذ الولادة ونقـول إنه لا يليق بأديب أن يستـغل محنة مثل هذه، إلا أن هذه الغضاضة ما تلبث أن تنتفى، فالمسجون نفسه هو الذى يحـدثنا عن مـحنـته، بـل هو يدعـونا أن نضـحك مـعـه على بليـتـه، والمسجـون ذاته قد وجد فى النهاية خـلاصه، أيا كان النحو الذى جـاء عليه ذلك الخلاص ❑

الباب الثانى

مستويات الشعور
فى قصص الشارونى

نقصد بمستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى تلك البؤرات النفسية التى تنبثق منها أعمال ذلك الأديب الذى أولى «النفس الإنسانية» فى تعاملها مع الخارج ما تستحقه من دقة ملاحظة أنبتت أعمالا فنية استفاد فيها من دراسته الجامعية فى الفلسفة وعلم النفس، ومن قراءاته اللاحقة التى أراد ذات يوم فى بواكير شبابه أن يصوغ منها رسالة جامعية بعنوان «الحلم والتعبير الفنى».

الوجود الخارجى والوجود الداخلى

وتتدرج الإجابة على التساؤل عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى، فنجد الراوية فى بعض الأحيان هو الشخصية المحورية فى القصة. وبعض القصص فى هذا الصدد تبقى على ضمير الغائب كما فى قصة «حارس المرمى» وتمضى بعض القصص الأخرى فتلجأ إلى ضمير المتكلم كما فى قصة «دفاع منتصف الليل» على أنه فى بعض الأحيان أيضا تتكسر القشرة الفاصلة بين الراوية وبين الشخصيات بل وبين الشخصية الخارجية التى تطل على الخارج وتعلق على محتواه وين الشخصية الداخلية التى تتدفق الكلمات منها فى دوامة يقتصر موقف القصاص منها على أن يكون مثل «آلة تسجيل» تلتقط كل صوت أو ومضة أو حركة من حولها دون أدنى تقييم أو اعتراض كما فى قصة «هذيان» ويبدو أن آلة التسجيل فى هذه القصة أو الراوية فيها على قدر كبير من الحساسية والتغلغل، وربما كان طبيبا نفسانيا عالما بما يمكن أن يدور فى أعمال مريضه وما يضطرم هناك من ردود فعل يولدها اصطدام بين الداخل والخارج يكون نتيجة خيبة أمل تخيم على الداخل بسبب إخفاق الذات فى تعاملها مع العالم الخارجى.

وإذا كان هذا هو الحال فى قصة «هذيان» التى تتعدد فيها الضمائر أيضا، وتتجلى قدرة يوسف الشارونى على الخيال الذى يطلق له العنان دون أن يتخلي مع ذلك عن الصفة الأساسية للطاقة الإبداعية عنده وهى «العقلانية» «التأملية» فإننا إذا انتقلنا إلى قصة أخرى هى «الطريق» نجد آلة التسجيل التى نشير إليها قد وضعت على مستويين فتلتقط ما يجرى فى داخل الشخصية وما يجرى فى الشارع الذى تسير فيه، فتجيء القصة شريطا من التداعيات أو من تداخل تيار الشعور الداخلى وتيار الواقع الخارجي. ومن ثم نجد محمد أفندى عجور فى هذه القصة يسير فى الطريق مشغول البال بهموم شخصية، فيبنى العمل الأدبى كله من تتابع الصور المرئية بين جنبات الطريق وتشابكها بالخواطر التى تتلاحق فى ذهن عجور أفندى الذى ينتهى به المطاف إلى أن ينسى أين وجهته ومقصده، وذلك إزاء سؤال عارض من رئيسه الذى التقى به وسأل عما جاء به إلى هذا الطريق، وتمضى كثير من الصور الخارجية التى تعرضها القصة مواكبة لما يجيش بأعماق عجور أفندى، وتومئ - سواء من قريب أو من بعيد - إلى حالته الداخلية.

وكثيراً ما يكون الوجود الخارجى فى قصص يوسف الشارونى هو الشخصية ذاتها، أو بعبارة أدق يكون الوجود الخارجى انعكاسا لها وامتدادا لا انفصام فيه، ففى قصة «دفاع منتصف الليل» تكون أوصاف الأشياء والأماكن والأضواء والروائح وهبات الريح هى الشخصية مجسمة، بحيث تتضخم الشخصية وتشمل سياق القصة كله. وإنه وإن بدا لنا أن الشخصية إنما تتحرك فى إطار الوجود الخارجي، إلا أن الواقع أن الوجود بأسره وجود ذاتى حجمه بحجم نفسية البطل وكيانه الشعورى، وإذا بنا - مثل يونس فى بطن الحوت - نتحرك طوال القصة فى أحشاء الشخصية المتضخمة بحيز الوجود كله.

وإذا كان يوسف الشارونى يلجأ إلى تصوير الداخل بتجسيمه فى الخارج بحيث يصبح الخارج كله فى القصة انعكاسا لنفسية البطل، فإن يوسف الشارونى بذلك قد وضع يده على «الشخصية التعبيرية». على أنه في صدد هذه الشخصية أيضا نجد - على العكس مما تقدم - أن الخارج بدلا من أن يصبح امتدادا للداخل وانعكاسا له، تصير الشخصية متكيفة بالخارج وتجسيما له، بحيث تتحرك الشخصية - كما فى « القيظ» و«الوباء» - على إيقاعات ذلك الوجود الموضوعى الكابوسى على أى حال، وفى هذا المقام نتساءل عن دور الإرادة فى مواجهة الضغوط الإنسانية عند يوسف الشارونى، على أن تساؤلنا لا يدوم طويلا إزاء إجابة قاطعة منه فى صددها، إذ يقول «إن دور الإرادة الإنسانية ثانوى جداً، وذلك لأن المجتمع دائماً أقوى من الفرد، والفرد أقرب إلى العجز تماماً، ومن هنا كانت صلة هذه الشخصيات بفكرة الاغتراب، ومنشأ الإحساس بالإحباط والانسحاق» ويمضى يوسف الشارونى فى هذا المقام فيقول: «ورغم أن الشخصيات ليست مسلوبة الإرادة، لأنها تتحرك بالفعل، إلا أنها سرعان ما تصطدم بما هو أقوى منها، وبذلك تتحدد مصائرها على ضوء إرادتها الأضعف أمام إرادة المجموع (حوار مع نبيل فرج).

العقل الباطن والحلم

وإذا مضينا نسأل عمن يتكلم فى قصص يوسف الشارونى نجد أن «العقل الباطن» أيضا يدلى بدلوه كثيرا فى هذه القصص وذلك من قبيل الرغبة فى تعميق واقع الشخصية باعتبار أن نتاج ذلك العقل هو الوجه الآخر لعملة واحدة.

وينحسر كل شيء أحيانا فى قصص يوسف الشارونى ليترك العقل

الباطن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الأجزاء، المتداخل الخيوط إلى حد التشابك والتعقيد كما فى قصة «هذيان» وهذه القصة - كما يبين من عنوانها - هلوسات شاب قتل خطيبته، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا ومعرفة.

ويكتمل بناء العديد من شخصيات يوسف الشارونى بالانتقال إلى «الحلم» سواء كان حلما من «أحلام النوم» أو من «أحلام اليقظة».

ففى قصة «آخر العنقود» تستميت الست فاطمة لاقتلاع البذور التى بدأت تتشبث برحمها، وذات ليلة رأت فى المنام امرأة لا تعرفها، تقبل عليها وتقدم لها خروفا صغيرا، ثم تعطيها سكينا وتطلب منها أن تذبحه. ذعرت فاطمة مما رأت وأفهمت السيدة أنها لم تذبح حيوانا من قبل، ولكن السيدة أصرت على طلبها وهددتها بأن تذبحها إن لم تذبح الخروف فورا، فلما تقدمت فاطمة نحو الخروف وبدأت تنفذ ما أمرت به وجدت أن الخروف تحول فجأة إلى طفل رضيع وقد انفصلت رأسه عن بقية الجسد والدم يقطر منه ولكنه كان يرفع عينيه نحو فاطمة ويبتسم لها، فبكت وهى تصرخ قائلة: الله، هذا طفل، طفل صحيح، إنه مايزال حيا. أرجوك أن تصلى رأسه بجسمه، أرجوك. واستيقظت فاطمة باكية مذعورة مما رأت، وقصدت لتوها أحد الفقهاء، وأخبرها بأن السيدة التى ظهرت فى الحلم هى قرينتها فى عالم الجان و«أنها أمرتك بأن تذبحى جنينك الذى تحملين، وهذا إنذار من الله يظهرك على فظاعة ما تفعلين» وعندما عادت إلى منزلها أخبرت زوجها بتفسير الحلم وكفت نهائيا عن كل محاولاتها.. وتقبلت قضاء الله.. وإن ظل هذا الحلم عالقا بذهنها فى وضوح حتى اليوم.

وقد تحقق حلم الست فاطمة لأنه كان موحيا لها بما يجب أن تفعل فى

المشكلة التى أحاطت بها. فحاولت ان تنفذ فى يقظتـها ما أملاه عليها عقلها الباطـن فـى الحـلم. فـقـد كانـت الرغـبـة كـامنـة فى أعمـاقـها أصـلا وانشغالها بالأمـر كبيرا. ولهذا جاء حلمـها دافعا لما حققتـه فى اليقظة. وقد كـان الحل الذى أتى به الحلم حلا وجـدت فيـه الست فـاطمة راحـة لبالهـا المؤرق وخـلاصـا له من نوازع مـا يجب أن تفـعل ومـا لا يجب أن تفـعل. والواقع، على مـا يبين من قصة «آخـر العنقود» أن العـقل الباطن وهو يحـيا بدوره فى المشكلة التـى يوجد فـيـها صـاحـبه يعـرض حلولا وعلى العـقل الواعى أن يقبلها أو يطرحها فإذا قبلها، فقد قدر للحلم أن يتحقق.

ويلاحظ أيضا عـلى الصورة التى قدم بهـا العقل البـاطن نتاجـه شبهـها بالصورة الأدبية والفنية، فقد توفر فى هذا الحلم التعـبير غير المباشر فى هيئة صورة دراميـة إيحائية. ولـم يكن فحواها مـباشرا أو صريحا، بل كان تعـبيرا رمزيا مثلما يتحقق فى أرفع ما تجود به قرائح الأدباء والفنانين.

وإذا كان حامل الحل المقـترح من العقل الباطن فى حلـم «الست فاطمة» فى «آخر العـنقود» امرأة لا تعـرفهـا وأدخلت الرهبة إلى قلبـها، فـإن حامل الحل فى قصة « الوباء» كـان فتاة أحبها قديما تمنى أن يتـزوجها ولـم تكن من نصيبه. وقد نقلت إليه رسالة العقل الباطن فى حنان صبغ الحلم كله. ولكن الأمر يظل على الدوام واحدا، أن الحلم هو إمـلاء العقل الباطن لما يجب أن يكون عليه سلوك الفـرد إزاء مشكلة تعتـرضـه فى حياته. وكلمـا لقى إملاء العقل البـاطن استجابـة وتنفيذا من العقل الواعـى تحقق الحلم فى الحقيـقة، وبدا التطابق بين العقلين الواعى والباطن.

الحلم تنبؤ بالغيب

على أننا فى قصة «نشرة الأخبار» نلتقى بحلم من نوع آخر، ينطوى على

قـدر من التنبؤ بالـغيب، دون أن يكون للعـقل الواعى سلطان فى تدارك مـا يخبـئه ذلك الغيب، إنـه حلم أم خليل إحدى ساكنات البـيت ذى الطابقين الذى انهار، ومات تحت أنقاضه ضمن من مـاتوا زوجها أبو خليل وابنهما، فقد واصلت صرخاتها وهى تؤكـد لهم أنها رأت بالأمس حلما ينبئها بكل ما وقع، ولـم تكن تعتقد أنه سيتحقق على هذا النحو السريع. لقد رأت فيما يرى النائم رجلا غريبا طويلا يرتدى مـا يشبه العباءة البيضاء يدخـل شقتها دون استئذان ثم يصطحب معه زوجهـا وابنها وهى تسأله وتسألهما إلى أين هم ذاهبـون فلا تسمع ردا وإن كـانت تعتـقد أنهم سيتـحدثون فى أمـر ما ولسبب مـا على عتبـة الباب، ولكن الدقائق مـرت دون أن يعودوا فـأطلت من باب شقـتها فلـم تجد شـيئا حـتى درج السلـم، فانتابتـها نوبة بكاء إلى أن استيـقظت مذعورة لتجد ابنها وزوجـها بجوارها، وانحنت نحوهما لتـتيقن أنها كانت تحلم حقا.

هـنا نجـد أن تحـقق الحلـم قـد جاء مصـادفة، لا يمكن الربط فى شـأنها بين فعل يتم على مستوى الخـيال الذاتى البحت هو حلم أم خليل وبين فعل يحدث على مسـتوى الواقع المادى هو انهيار البـيت. وربما قيل إن أم خليل كانت قـد استشـعرت شعـورا غير واضح وغـير متـنبه إليه مـا حدث وهى تسكن المنزل القـديم الآيل للسـقوط منذ زمن بعـيـد، فكل خطوة تخطوها على أديمه تبعث إلى قلبها توجسا من تداعيـه وانهياره. وهذه الاستشعارات المبهـمة يختزنـها العقل الباطـن بينما لا يكترث بهـا العقل الواعى. ومن ثم تظهـر فى الأحلام على صـورة نبوءات. فـإذا ما تحقـقت بدت العلاقـة بين الحلم والواقع علاقة مصادفة بحتة، فى الظاهر على الأقل.

وفى «قديس فـى حارتنا» حدث فى إحـدى وقفـات عيـد الأضحى أن رأت جارتنا أم نادى فى منامها رجلا بثياب بيضاء من قمة رأسه إلى أصابع

قدميه، يطلب منها فى صوت أجش أن تقاسم هى وزوجها عم إسماعيل ما يأكلانه من لحم العيد، وبذلك تنال أمنيتها. ولم تكن جارتنا أم نادى عاقرا بالمعنى التام، كل ما هناك أنها انقطعت عن الولادة منذ أكثر من خمسة عشر عاما حتى أوشكت أخيرا على اليأس الخالص الذى لا يشوبه قلق ولا شبه قلق. فلما كان الصباح ذاعت القصة بين جاراتها، وحرصت أن تنفذ ما تلقته من أمر فى المنام.. فلما كان الشهر الثالث تحققت لأم نادى معجزتها، وبدأ اهتمامها واهتمام جارتنا بشيخنا إسماعيل. فلما اكتمل على حلمها عام ولدت جارتنا طفلا أبت إلا أن تدعوه باسم اسماعيل.. ووفدت نساء الحارات الأخريات يطلبن المعونة منه. وهذا الحلم ينبئ كما تقول القصة عن التحول الذى سيطرأ على شخصية عم إسماعيل من قاتل قتل زوجته فى سالف الأيام إلى قديس يتبارك به النسوة وذوو الحاجات.

وفى «الوباء» عندما اتجه البطل إلى الزواج من البغى نعمات منعته أنعام، وهى الفتاة التى كان يحبها قديما وتزوجها غيره فظلت فى مخيلته مثل وردة نضرة نقية. زارته أنعام هذه «زارتنى فى الحلم. وكانت رقيقة معى كل الرقة، لطيفة معى كل اللطف، قبلتنى قبلتين: إحداهما فى جبهتى، والأخرى على شفتى، وأذنت لى - برغم الفرقة التى بيننا - أن احتضنها قليلا فأحس بدفئها. وبرغم أننى عندما صحوت حاولت أن أنفذ ما كنت قد اعتزمته، إلا أن الأثر العاطفى الذى خلفه الحلم كان قويا للغاية، بحيث إننى عندما نمت الليلة التالية تمنيت أن أحلم حلما آخر» وهنا أيضا نجد الحلم يتدخل ليُسيِّر أحداث الواقع. ويدفع بها إلى نتائج. فقد عرض العقل الباطن من خلال الحلم على صاحبه حلا من الحلول فارتضاه وسارت أحداث القصة بعد ذلك على مقتضاه مما جعل الحلم يتحقق ويتحول من مستوى الخيال إلى مستوى الواقع.

تأثير الحلم

ويبدو هنا تأثير الحلم على الشخصية، كما يبدو أيضا فى قصة «حارس المرمى» لحظات العنف والهزيمة، ولحظات تبرم حازم بأخوته وأخواته تراوده أحلام غريبة، منها حلم يلح عليه دائما وترافقه فيه أمينة، فيرى أنه معها فى جزيرة مهجورة أو مكان منقطع عن العالم، لا يعرف كيف وصلا إليه، ربما عن طريق طائرة وقعت ومات جميع ركابها إلا هو وهى، أو عن طريق سفينة غرقت بكل من عليها إلا هو وهى. المهم أنهما وحدهما، ولا يهم ماذا يأكلان أو ماذا يشربان أو يلبسان، المهم أنهما معا يجريان على الشاطئ المسحور ويتعانقان، حتى إذا أقبل الليل ناما كل فى حضن الآخر.

وعندما انكسرت ذراع حارس المرمى وهو يذود عن فريقه نتيجة لسقوطه يتردى فى حلم يقظة كابوسى، هو من بقايا المرحلة التعبيرية التى لا تفارق يوسف الشارونى على أى حال تماما فتمضى لتظهر سواء بطريق مباشر فى بعض القصص اللاحقة (الزحام) أو بطريقة جزئية غير مباشرة مثلما فى هذه الفقرة.. ووجد حازم نفسه فى الملعب من جديد، ولمح أمه بملائتها اللف ووجهها الطيب الحنون تجرى فى أرض الملعب وقد انتشر فيه أخوته وهم يشوطون الكرة ويصرخون، ثم رأى أخاه حمدى يقترب من أمينة - التى ظهرت فى أرض الملعب فجأة - يحاول أن يشوطها وهو يضحك عاليا.. ها ها ها.. ثم هى هى هى.. وأمينة تفر منه هاربة وهى تصرخ. وحاول حازم أن يسرع لنجدتها، لكنه وجد ذراعه مربوطة بخيوط الشبكة وكلما حاول أن يخلصها ازدادت الشبكة التفافا حولها، وأخوه مايزال يضحك.. ها ها ها.. هى هى هى.. وأحس ألما هائلا فى ذراعه.

مادة الحلم انعكاس لأحوال الضمير

وفى قصة « الزحام» يرقى الحلم إلى مستوى رفيع من الامتزاج العضوى بنسيج القصة فراوى القصة وقد صار على شفا الجنون يصير الوجود كله من حوله كابوسا مختلط المعالم. وقد انعكست فى أحلام نومه ويقظته ظلال ضميره المعذب لإثم ارتكبه. وبفضل كون هذا الراوى شاعرا أيضا فقد جاءت أحلامه أغنيات عذبة ومؤرقة معا.

وهذا حلمه الأول: وجدت نفسى فى المولد، المولد فى الأتوبيس، ثمة موكب يتجه نحوي، يقترب منى، احتشد فيه الناس وهم يذكرون ويكبرون حاملين أعلامهم ومشاعلهم وطبولهم يتقدمهم أبى على حصان كبير من الحلوى لابسا طرطورا شاهرا سيفه، حوافر حصانه تطأنى وسيفه يضربنى، من خلفه يتدافع الناس كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة، كما يتدافعون لركوب الأتوبيس قبل أن ينزل ركابه. يتدافعون ويدوسوننى وأنا أصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ فمى بالتراب. كنت انضغط تحت حوافرهم وهم يدوسون مفاصل جسدى مفصلا مفصلا، حتى ضاع دفتر التذاكر وتبعثرت نقود محفظتى، وأنا اتشبث عبثا ببقاياها. آه، سيطردوننى من عملى، لم يبق بينى وبين موعد نوبتى غير ثلث دقيقة. أحذيتهم وأقدامهم ماتزال آثارها داخل مفاصلى، داخل ركبتى اليمنى على وجه التحديد، ماتزال آثار ضربة من سيف أبى. جسمى يغمره عرق رائحته كرائحة الخل. سيزحف المرض على قلبى.

وإذا تمهلنا عند تفاصيل هذا الحلم فإنه يجدر أن ننبه إلى الصورة التى بدا بها الأب المتوفى للابن فى الحلم. فصورته هذه تنطوى على مقومات من ماضى الأب الذى كان يشترك قبل أن ينزح إلى المدينة فى حلقات الذكر، يتمايل فيها يمينا وشمالا ببدانته المفرطة. والابن يرقبه فى فرح ورهبة،

والجميع يقبلون يديه في إجلال وخشوع فقد كان مرشحا لخلافة الشيخ شعراني. ولكنه عندما نزح إلى المدينة صرفته لقمة العيش عن انشغالاته السابقة. وفى صورة الأب فى الحلم ينقل الابن عن ذكريات طفولته عندما كان يتردد مع أبيه على الموالد. وفى إحدى هذه المرات وقف الصغير يتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير. ثم مر بائع للطراطير فتتبعه حتى أحس فجأة أنه ضاع فى الزحمة. وقد ظلت هذه الصورة متشبثة بمخيلته حتى كبر وأفرغها فى حلمه الكابوس ذاك الذى ينم عن إحساسه بالإثم فى حق أبيه. فحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه.

ولما كان الأب على أى حال قد مات، رحل وولى فرباطه بهذا العالم المادى واه مما يجعل الابن يراه فى الحلم راكبا جوادا من الحلوى، هشا وسريع الذوبان.

وتختلط بالحلم دقائق من الحياة اليومية للحالم، منها حين يرى نفسه محصلا للتذاكر وهو يعمل محصلا فى الأتوبيس فعلا، ويرى الناس تتدافع كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة، وقد عمل الأبن الحالم فى بقالة أبيه قبل أن يلتحق بشركة النقل الداخلى.

وأخيرا يأخذ تذكر الحلم صورة الإحساس بوطأته على الجسم بعد الاستيقاظ فيحس داخل ركبته اليمنى بآثار من ضربة سيف أبيه وإن دلت هذه الجزئية على شيء فعلى أن وطأة ذلك الحلم الكابوس ثقيلة، فهو ليس من الأحلام العابرة بل هو نابع من ألم دفين فى أعماق الابن الحالم يشعر بآثار موضعية له.

ثم تتضمن قصة « الزحام» حلما آخر من أحلام فتحى عبدالرسول. يقول «فى الفجر لمحت والدى فى ركن الغرفة يرتدى بدلة مفتش فى شركتنا»، وقد جلس متربعا وهو يتمايل يمينا ويساراً، المانوفستو بيده ينشد

منه: آه يا جبار يا قاسى. أنا أبوك يا ناسى. ظل يردد نشيده كأنه فى حلقة ذكر حتى تذكرت الفاتحة، رددتها، اختفى غير أنه عاد فيما بعد. كان لا يعود إلا فى الفجر أولا، ثم تعددت زياراته فى كل وقت.

وفى جزئيات هذا الحلم نجد تأثير انصراف الابن الحالم إلى تأليف الأغانى، وقد لقى بسبب ذلك من أبيه أثناء حياته كل صنوف الزجر من شتم وضرب وتهديد بالطرد. وكان ذلك سببا فى سعيه الحثيث للعثور على عمل، والالتحاق بعمل المحصل بشركة الأتوبيس على الرغم من أن سمنته كانت تجعل من هذا العمل عبئا شاقا ومرهقا، ويعرضه لكثير من الهوان، والسخرية منه ما كانت تحتملها نفسيته المرهفة.

ويختلف حلم فتحى عبدالرسول عن حلم الست فاطمة فى أن أعماق الست فاطمة كانت تبحث عن حل لمشكلتها، أما فتحى عبدالرسول فما كانت أعماقه تبحث عن حل، بل هى إزاء تأنيب ممض لضميره، لم يكن حلمه سؤالا، بل كان صرخة، إننا فى قصة «الزحام» نواجه حالة من حالات اختلال الشعور، تدفع إلى صورة كابوسية، تظل حلاوة تفاصيلها راجعة إلى انبثاقها من روح شاعر مرهف من مؤلفى الأغانى، ولكن المحنة التى أنشبت مخالبها فى كيانه هى التى يجدر أن توضع موضع الاعتبار الأول.

والكابوس الممسك بتلابيب فتحى عبدالرسول كابوس لا صحو منه، فهو ليس كابوسا يتأتى الهرب منه بالاستيقاظ، بل هو كابوس مقيم، لأن الذى تعرضه القصة ليس سوى حياة فتحى عبدالرسول كلها.

وفى قصة «موجود عبدالموجود» يرى هذا الشخص المهدد بانفضاح علاقته الآثمة بمحرم من محارمه، يرى المداسين اللذين اشتراهما لزوجته هدية يوم عرسها، وتركتهما عند باب الغرفة لتلقى بنفسها من السطح منتحرة عندما فاجأت زوجها يضاجع أمها - يراهما فى منامه يتحركان كأن

إنسانا يضعهما فى قدميه، ويتجولان بحرية على جدران غرفته، وكلما بلغا سقفها سقطا فوق رأسه فيدفعهما بعيداً، هو ينتفض خوفا ليعاودا رحلتهما، بل وتبدو أيضا الشيخة مديحة لموجود عبدالموجود فيما يشبه حلماً من أحلام اليقظة كابوسى الطابع.

إن الحلم هنا أبلغ تعبير عما يعتمل فى كيان الحالم من خشية الانفضاح، فهذان المداسان الأحمران إنما يشيران إلى اتهامه ولا يبتعدان عنه مهما دفعهما بعيداً عنه، وبذلك يكمل الحلم برموزه بناء الشخصية المؤرقة.

الحلم يحقق التعادل

وفى قصة « مع فائق الاحترام» نجد الموظف المسن الذى أهانه رئيسه الشاب، عندما يعجز عن أن يتخذ موقفا من هذا الرئيس يرد به على إهانته له، ينفس عن لواعج حنقه وإحساسه بالقصور عن إتيان فعل إيجابى واقعى، يتردى آخر النهار فى حلم يحقق التعادل الذى لا غنى عنه لتمضى الحياة، والتوازن الذى يدافع به الوجود الإنسانى عن ضغوط الخارج وأعاديه، ويكتسى حلم محمود زعتر الموظف بإحدى المصالح الحكومية والذى لم يبق له إلا سنتان يحال بعدهما إلى المعاش، يكتسى بألوان المأساة الصغيرة التى حدثت له أثناء النهار، «أحس بإرهاق يجتاح كل كيانه فانكمش فى أحضان زوجته كأنه جنين فى بطن أمه، ثم حاول جاهداً أن يجلب النعاس إلى ذهنه القلق المتوتر حتى سرى فيه الدفء والخدر، وكان الوقت يشبه الفجر حين وجد نفسه فى الطريق إلى عمله وسره أن يذهب محلقا فى الفضاء فارتفع فى جلسته فوق عمارة المدينة وسياراتها وناسها حتى وصل إلى مصلحته وهو يحلق فوقها». ويمضى الحلم فى تفاصيله كالآتى: «وكان الأستاذ شديد قد عقد اجتماعاً لموظفى السكرتارية

فانصـرف الجميع عمـا كان يحدثهم فيـه ومضوا ينظرون إليـه هو فى دهشة وحسد، وهو نفسه يعجب من هذه القدرة الجديدة الخارقة، وبعد أن دار عدة دورات فوقهم هبط أخيراً بينهم، ويبدو أن الأستاذ شديد حاول أن يستأنف ما كـان يلقيه من تعليمـات، فقد سـمعه يقول: إنه يجب أن تفـرق بين وافر التحيـة وفائق الاحترام، وعندئذ لاحظ زعتـر أن رئيسه فقد كـثيراً من طوله وبياض بشـرته وأنه أقرب إلى القـزم الأسمر، وكـان زملاؤه يقـاطعون هذا المسخ أثناء حديثه، أما هو فـقد وجد نفسه يقهقه، ولقـد حاول أن يمنع نفسـه من الضـحك فى حضرة رئيسه فلم يـستطع على حين كـان الأستـاذ شديد ينظر نحوه مـتوسلا أن يصـمت، ولكن العكس هو الذى حدث، فقـد أخذ الباقون يشتركون معه فى الضحك، بل إن أحدهم اقترب من هذا «الشديد» وصفعـه على قفاه فانخلعت نظارتـه النظيفة البيضـاء ووقعت على الأرض على حين انحنى شديد يحاول التقاطها. ثم يمضى الحلم، وفجأة أدرك السيد محمود زعتر أنه وصل إلى المصلحة حـافيا وبملابس النوم، فخجل من نفسـه خجلا شـديداً، وحاول أن يختفى أو يبحث عن حـذاء على الأقل يضعه فى قدميه، وفى لهفته واضطرابه فتح عيـنيه، وكان ضوء الصباح قد أخذ يتسلل إلى غرفة نومه..

إن قصة « مع فـائق الاحترام» تحكى عن حالة نفـسية من أول كلمة فـيها إلى آخر كـلمة. بل وترد فـيها عـبارة «حلم الـيقظة» مـباشرة وبلا مـوارية. ويجـدر أن نلاحظ مـفردات الحلم وارتبـاطهـا بأبجـدية رموز الحـلم، كمـا يستحق وقفة منا فى القصة إحـساس زعتر بالندم لأنه لـم يقرب جسداً لأنثى غيـر امرأته، ثم تأجج شـهوته بالصبـاح وانطفاؤها فى الليل، إن عـدم قدرة الشخـصيـة (محـمود زعتـر) فى الواقع تسلمه إلـى الحلم حيث يجـد عالما تعويضيـاً مريحاً وملائمـاً على خلاف العالم العدوانى الضـاغط المحبط فى

ساعات اليقظة، إن الشخصية تجد تفتحها ونماءها فى الحلم على نحو لا يتأتى لها فى الحاضر اليومى، وبذلك لا يكون الحلم مجرد نزوة عابرة، بل هو الامتداد الحتمى لحياة الشخصية، والمرآة الصافية لرغباتها وآمالها ولجوانب أخرى قد تخفى فى التفاصيل اليومية، فالحلم كمطلب فنى يعكس الشخصية ويكملها.

الحلم يتيح التحرك

ومن ثم يبين مما تقدم أن يوسف الشارونى يتيح «بالحلم» لشخصياته فرصة للتحرك أرحب، فلا يقوم بناؤها على مجرد التنقل بين الماضى والحاضر فحسب، بل وعلى التنقل بين الملاحظة والفانتازيا أيضا كما رأينا فى قصتى «حارس المرمى» و«مع فائق الاحترام» وفى القصة الأولى تكاد الصورة تقترب من مشاهد باليه عصرى، وفى القصة الثانية تقترب كثيراً من مشاهد أفلام الرسوم المتحركة ومسرح العرائس، وكذلك من الخيالات الشعبية التي يتردد فيها التوق إلى الصعود والتحليق.

وإذا كان الحلم يعبر عن الشخصية وعلاقتها بأحداث الواقع، ويصل الحاضر بالماضى ويطل على المستقبل، فإن أوجه الشبه كثيرة بين الحلم والتعبير الفنى، فكلاهما ينبع مما يعرف «بالخيال» وتلعب فيه «الرموز» دوراً فعالا، وكذلك عملية «التجسيم» المولدة للصور ساكنة كانت أو متحركة، كما تؤدى عملية «التنكر» دورها فى التعبير غير المباشر، وهو ما يتفق مع أصل من أصول الفن لأن التعبير المباشر مجاله الخطابة أو المقال، ولذلك ففى «حارس المرمى» تتحول خشية البطل من أعباء الحياة الجسام الملقاة على عاتقه إلى كرة تسدد إلى مرماه، وسقطة على الذراع تسبب كسرها، وتتنكر الرغبة فى إثبات الوجود أمام الرئيس الشاب فى قصة «مع فائق الاحترام»

إلى حلم الطيـران، ويزداد الشبه بين الحـلم والأدب عندما نلتقـى «بالمدرسة التعبيرية» حـيث يبدو الواقع بغير نسبه الحقيقـة، ويتحول فى بعض الأحيان إلى كابوس، تطول فيه أنوف البشر وتنحنى هاماتهم، وتنبعث روائح كريهة من لفافات يحملونها، وتقطر الدمـاء من آذانهم، إلى غير ذلك من الصفات التى تحيلهم إلى مـسوخ نطالعهـا فى قصص مثل «فى الطريق إلى المصـحة» و«دفـاع منتـصف الليل» و«سـيـاحـة البطل» وغـيـرها من أعـمـال يوسف الشاروني، حيث ردود فعل الواقع الخارجى على الشخـصية تتفاوت تفاوتاً يمكن إيجازه فى مستويات الشعور الآتية:

(١) مستوى الإحساس الواضح بالعالم الخارجي.

(٢) مسـتوى ما قبل النطق، أو الكـلام الذى نعده قبل أن نتفـوه به، وقد يحـدث أيضا أننا لا نتـفوه بعـد أن أعددناه بداخلنا. وهو كـلام بلا قناع أو زيف، لأنه يسبق لحظة ارتداء الزى الاجتماعى.

(٣) أحلام اليقظة.

(٤) مستوى ما قبل النوم.

(٥) الحلم الحقيقى.

(٦) الكابوس.

(٧) الهذيان.

(٨) المرض العقلى واختلال الشعور ❑

الباب الثالث

من الذى يتحدث
فى قصص يوسف الشارونى

صدرت فى عام ١٩٧٤ فى سلسلة «كتاب اليوم» مجموعة قصصية ليوسف الشارونى بعنوان «آخر العنقود» تضمنت ثلاث عشرة قصة مختارة من كتاباته القصصية التى أثرى بها الحياة الأدبية عندنا على مدى ثلاثين عاماً.

وقد أتاحت هذه المختارات الجديدة الفرصة لمعاودة البحث فى نواحى الإبداع الفنى عند يوسف الشارونى، وإذا كان هذا البحث يفتح المجال أمام العديد من القضايا النقدية التى يثيرها إنتاج هذا القصاص الرائد الذى كرمته الدولة بجائزتها فى القصة القصيرة، فإننا على هذه الصفحات نريد أن نقف بالتأمل عند نقطة تتعلق بالبناء الفنى فى قصص يوسف الشارونى، مقدرين أن قارئ هذه القصص يجد نفسه يتساءل: «من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى؟»، ومن المفيد حقا أن نستجلى كيف يتصور القصاص ذلك الذى يروى قصصه، فمن كتابات يوسف الشارونى ذاتها يبدو اهتمامه بتحديد وضع الراوى من شخصيات القصة وأحداثها[١]، وأن فى طرح السؤال عمن يحكى القصة وفى الإجابة على هذا السؤال ما يوصل أيضا إلى تحديد نوعية المادة الخام التى تتشكل منها شخصيات يوسف الشارونى بصفة عامة.

المؤلف يروى القصة

وتحتاج الطريقة التى يروى بها يوسف الشارونى عن الشخصيات فى كل من قصة « الرجل والمزرعة» و«اللحم والسكين» و«قرار التعيين» و«الحذاء» و«أنيسة» و«سرقة من الطابق السادس» وقفة فى مجال الإجابة

(١) كما فى الفقرة الأولى من القسم الثامن من كتابه المساء الأخير وهذا القسم بعنوان الحلم والتجربة.

على السؤال الذى تصدينا له، ففى هذه القصص نجد المؤلف يحكى القصة مباشرة، دون حاجة إلى الالتجاء لرواية من داخل الأحداث أو على هامشها، كما سنراه يفعل فى قصص أخرى كثيرة.

والواقع أن هذه الطريقة المباشرة التى يدخل بها يوسف الشارونى إلى الحدث وشخصياته يمكن أن تضع موضع التساؤل الطرق الأخرى غير المباشرة التى لجأ إليها فى قصصه الأخرى، ففى «قرار التعيين» يحكى لنا المؤلف بلا مواربة أو دوران عن شخصية شحاته عبدالمتعال، وماذا كانت ردود فعله إزاء علمه بنبأ وفاة الشاب حسن أبو الليل المفاجىء.، ويدفعنا ذلك إلى أن نتساءل لماذا لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مثل هذه الطريقة المقتصد فيها، المحتفظة لشخصيات القصة بالقدرة على الإقناع ونحن نطل عليهم مباشرة من خلال ريشة المؤلف بلا حاجة إلى وسيط (راوية) يقودنا إليهم ويعرفنا بهم؟!

ومع طرح السؤال، تفد الإجابات التى نستقيها من القصص ذاتها.

المؤلف يسمع القصة فيرويها

ولا يميل يوسف الشارونى إلى الوقوف كثيراً عند منهج السرد المباشر للقصة، بل هناك فى أغلب الأحوال راو للقصة من داخلها، ويجعله المؤلف شديد الاقتراب من شخصياتها، وعلى الأقل من شخصيتها المحورية.

ولنضرب مثلا على ذلك ما يجرى فى قصة « نشرة الأخبار» فقد كان بالإمكان أن تسرد أحداث القصة مباشرة على لسان كاتبها، ولكن يوسف الشارونى آثر أن يجعل هناك من يرويها، وينسب القصة إليه. فتبدأ القصة بالآتى: «كانت حارتنا الصغيرة..» .. بدلا من «كانت الحارة الصغيرة» فالقصة وشخصياتها إذن لا ترى مباشرة بعين المؤلف بل بعين ذلك الراوية

الذى يقتصر دور المؤلف منه على الاستماع إليه وتدوين ما يقوله، ثم تمضى القصة بعبارات كهذه «وكان أهل حارتنا..»، و«أصبح لحارتنا».. بدلا من «كان أهل الحارة..»، و«أصبح للحارة» ولعل السبب فى اختيار راوية للقصة يفرق بينه وبين القصاص كاتب كلماته هو أن يوسف الشارونى حريص فى قصصه على أن تأتى الرواية ممن كان لصيقاً بالشخصيات أو قريبا منها، ويبين ذلك بشكل أوضح فى قصة «رأسان فى الحلال» حيث يعنى المؤلف عناية خاصة بأن تكون الراوية جارة لصيقة بالآنسة بسيطة، وأخيها حبيب أفندى، بحيث تستطيع الراوية أن تقص علينا كثيراً من التفاصيل المتعلقة بهاتين الشخصيتين المتفانيتين فى حب بعضهما بعضا، ولا يجدان حلا لزواج كل منهما إلا بإجراء بدل، فيرضى «حبيب أفندى» أن يتزوج «دميانة» الفتاة الدميمة على أن يتزوج «عريان أفندى» شقيق دميانة من «بسيطة» ويتمكن يوسف الشارونى من خلال جعله الرواية على لسان الجارة الصديقة أن يبسط لنا العديد من التفاصيل التى تتألف منها شخصيتا بسيطة وحبيب أفندى، ومن بعدهما عريان أفندى ودميانة، ولما كان زواج البدل من العادات المألوفة لدى الأقباط على الأخص، فقد جعل المؤلف راويته - وهى تلك الجارة المسلمة - تلتقط بفضول أكبر وبملاحظة أدق الكثير من دقائق الحياة التي يحياها أبطال القصة الأقباط، مثل «الجبنيوت» وهو الخطوبة الرسمية ذات الطقوس الكنيسية لدى المسيحيين.

وهكذا نستطيع أن نقول إن الاجابة عمن يتحدث فى القصة هو أحد المنافذ الأساسية للتعرف على بنيان شخصيات يوسف الشارونى، وتتدرج الإجابة على هذا السؤال من خلال قصصه فنجد الراوية عادة شخصاً لصيقاً بالأبطال، صديقاً كما فى قصة «رسالة إلى امرأة» وقصة «ناهد ونبيل»، أو جارة كما فى «رأسان فى الحلال»، أو حبيبا مفضلا كما فى قصة « الوباء»

أو من أبناء الحى ذاته كما فى قصة «نشرة الأخبار» أو من أهل البلدة كما فى قصة «الأم والوحش»، وفى هذه الحالات يتوخى يوسف الشارونى أن يكون راويته محايداً، فتجىء تعليقاته أحكاما خارجية يسقطها على الأحداث والشخصيات المروى عنها، وعلى سبيل المثال، فإنه من خلال شخصية الصديق فى قصة «ناهد ونبيل» يقدم يوسف الشارونى تحليلا موفقا لشخصية المرأة.

الراوى المزدوج

فى قصة «باختصار» يروى لنا القصة من سمعها تروى على لسان شخص آخر. فهناك راوية أول هو شقيق المرأة المتوفاة الذى يريد أن يروى باختصار قصة حياة شقيقته إلى الراوية الثانى الذى تجمعه به عرضا واضطرارا غرفة فى فندق المدينة لم يجد غيرها خالية فساقته الصدفة إلى النزول فى الحجرة التى شغل فيها ذلك الراوية الأول سريراً فى طريق عودته من بلدته القريبة ليلحق بالقطار غدا صباحا.

ما الذى جعل يوسف الشارونى فى قصة «باختصار» يلجأ إلى الراوية المزدوج أو المركب على هذا النحو؟ إن الأمر يتعلق هنا أيضا ببناء الشخصية فى قصصه. ويجدر أن نقف مليا عند الإجابة على هذا التساؤل.

إن الراوية الأول أو المباشر هو شخص تنهشه أزمة داخلية - إنه يعانى ويتعذب. ورغم أنه لا يدخن ولا يشرب أصلا، فإنه يقضى الليل مؤرقا فى غرفته بالفندق يدخن السجائر.. ويشرب الخمر. إن ثمة شيئا يعذبه ويبحث عمن يبوح له بسبب ألمه الدفين. ومن هنا وجدت الحاجة إلى ظهور الراوية الثانى الذى سيروى لنا بدوره القصة كلها. ولكن ما الذى دعا إلى أن يكون هذا الراوية الثانى شخصا غريبا عارضا عابرا فى حياة الراوية الأول يلتقى به

فى غرفة بفندق سيغادره كل منهما فى صبيحة اليوم التالى، فلا يلتقيان بعد ذلك أبدا إذ يذهب كل منهما من تلك الغرفة إلى حال سبيله؟

ربما كان السبب هنا حاجة فنية يجدها يوسف الشارونى فى بعض الأحيان ضرورية، وهى أن ينقل إلينا الحدث كله من خلال شخص محايد، لم يكتو بنارالحدث، وإنما وقف على هامشه يتابعه أو يسمع به فحسب.

أما تلك العلة الدفينة، أو السر الدفين الذى يعذب الراوية الأول فيبحث عمن يبوح له به حتى يزيح عن كاهله عبء معاناة تعذب ضميره فيكشف عنها السؤال التالى: أيهما تفضل؟ أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أو تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاماً؟ ولم يكن الراوية المذكور بحاجة فى الواقع إلى جواب، فقبل أن يعطى مستمعه فرصة للإجابة مضى يقول: هذا هو السؤال الذى أجابت عليه أختى، لقد فضلت أن تستمتع بكل مباهج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباهج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما.

وقد كان للراوية يد فيما اختارته أخته. فلما ماتت بدأ الشك يأكل قلبه، والإيمان بصحة ما شجعها عليه يتزعزع فيزلزل شخصيته. ومن هنا يبدأ بناء يوسف الشارونى لهذه الشخصية المحورية. ويختار فى التفاصيل التى سينسج منها قصته حدثا صغيرا يرمز إلى الحدث الكبير.. تماما كما فعل فى قصة «حارس المرمى» و«آخر العنقود» وغيرهما، ولكن هنا يتضاءل استخدامه للواقعة ذات البعدين لتكون مجرد جزئية فى البناء الفنى لا لتكون العمل الفنى كله. وهذا الحدث الصغير أفصحت عنه هذه الفقرة من فقرات القصة « كانت تصغرنى بعامين، وإنى لأذكر أن والدىّ تركانا ذات مساء وحدنا - عندما كنا أطفالا - وذهبا فى زيارة قريب، ورأيت أن ألعب لعبة مبتكرة مع أختى، فاتفقت معها على أن يحاول كل منا إخافة الآخر

لنرى من ينتصر؟ وفعلا بدأت أكشر وجهى، أحدق فيها بعينى، وأكشف عن أسنانى وأقلص أصابع يدى العشر وأنا أقف وأنحنى وأقترب وأبتعد محدثا أصواتا مخيفة كأنها لا تصدر عنى، وقامت هى بمحاولة شبيهة بذلك، ولما كانت أصغر منى، فقد نجحت فى إخافتها وساعد على ذلك جو المساء، فما لبثت أن نسيت أنى أخوها وحسبت أنى عفريت أو شيطان وإذا بها تصرخ فى رعب وتحتمى بى منى فتحضننى، وهى لا تستطيع السيطرة على أعصابها أو صراخها، وإذا بفزعها يفزعنى فما لبثت أنا الآخر أن صرخت وتشبثت بها وأنا أبكى. (رسالة إلى امرأة - ص١٤٢ و١٤٣) فهو قد نصحها بأن تفضل حياة المتعة القصيرة على الموت البطىء الطويل. وعندما ماتت انتابه الجزع خشية أن يكون قد اخطأ فيما نصحها به، ولهذا فإن به رغبة ممضة أن يطرح قصته مرة تلو الأخرى، إيفاء لحاجة داخلية به إلى أن يلقى إجابة تشفى غليله وتهدئ اضطرابه الذى لا يعرف هدوءا.

وفى قصة «نظرية الجلدة الفاسدة» يعود يوسف الشارونى إلى منهج «الراوى المزدوج» فراوى القصة يحكى عن لقائه بمسافر ركب قطار الصعيد من محطة المنيا وزامله فى رحلته حتى محطة الجيزة حيث نزل الراوى:

لم أتنبه إلى وجوده إلا حين تحرك القطار وانصرفت عن التطلع من نافذته لأراه جالسا أمامى على المقعد المقابل.. ومنذ لمحت عيناى عينيه كان واضحا أنه يتلمس وسيلة للتحدث معى. ولم أكن أقل منه رغبة فقد ركبت بعد ظهر اليوم من محطة أسيوط، وقرأت الصحيفة اليومية ولم يبق أمامى إلا أن أحدث تارة فى الجالسين وتارة فى الحقول وأعمدة التليفون التى تهبط وترتفع وتهبط وهى تركض إلى الوراء.

وفى غمار الرغبة التى تنتاب المسافرين فى سفر طويل إلى قطع الوقت وتبديد الملل بالثرثرة فى موضوعات شتى، تطرق رفيق السفر إلى الحديث

عمّا أسماه نظرية الجلدة الفاسدة وبعد أن عرفها ببضع كلمات موجزة مضى إلى التدليل عليها وإيضاحها بأمثلة مما وقع فى قريته. وبذلك تحول رفيق السفر إلى راو ثان للقصة. بل ما لبث أن أصبح هو الراوية الأساسى، وتراجع الراوية الأول إلى مقام ثانوى مكتفيا بالاستماع إلى حكايات رفيق السفر عما يحدث فى قريته من أحداث تعزز من نظريته التى بدأ كلامه بها، وقد لخصها فى أن تقام أجهزة تكلف آلاف الجنيهات لسحب المياه وترسيبها وترشيحها وتعقيمها ومد آلاف الأمتار من الأنابيب لتصل أخيرا إلى منزلك، ولكن جلدة صغيرة فاسدة فى صنبور بيتك تعكر عليك طمانينتك وتجعل من تلك المياه المرشحة المعقمة تهديدا لك. (مجموعة آخر العنقود كتاب أخبار اليوم - العدد ٧٧ أبريل ١٩٧٤ - ص١١٤).

وإذا تقصينا عن صفات الراوية الثانى نجد أنه يقرأ كثيرا فى الأدب وفى العلوم الطبيعية، ويحب أن يطعم هذا بذاك. وهو يقدم شكاوى إلى المسئولين «لا يخدعك مظهره، فقد كان وقتها لا يخاف أحدا. وهو ثرثار. وله نظرات فى شئون الحياة والاجتماع والإنسان. وواضع نظريات فى كل هذه الأمور.. يفلسف العلاقة الزوجية بقوله هل تعرف أنه إذا لم يتحقق هذا الاختلاف المتكامل بين الزوجين فإنه يحدث أحد أمرين، إما أن يقع الفراق والطلاق، وإما أن يحدث العكس فيبهت الزوجان أحدهما على الآخر بحيث يتقاربان لا فى الطباع والعادات فقط بل فى الشكل أيضا. فإن وجه كل منهما بل ربما معالم جسمه كذلك تبهت على الآخر. (كتاب اليوم. ص١٢٦) كما يعلن رفيق السفر النظرية التالية أيضا: إن الشخصية القوية هى ببساطة الشخصية التى لا ترى إلا وجهة نظرها أما الشخصية التى تقيم وزنا لوجهات النظر الأخرى فهى تدفع هزيمتها ثمنا لإنصاف الآخرين. إنها تقيم فى داخلها عيونا للخصم (كتاب اليوم - ص١٢٣) وهو يستخلص

هذه النظريات من وقـائع الحـيـاة اليوميـة.. بمنهج استـقـرائى.. قـائم على الملاحظة والتجربة والاقتناع. وقـادر هو على الإدلاء بأكثر من اثبات ودليل واقعى على مـا يقول. أمـا أهم نظرياته فهى «النظرية الكـلية» أى أن الدولة كل لا يتـجزأ. لا يمكن أن يخـتل تصـرف دون أن يعنى ذلك اختـلال بقيـة التصـرفات. (كـتاب اليـوم - ص١٢٧) وهو يطلق على نظريته تلـك أيضا النظرية الوبائية فـالخلل هنا كالوباء سريع العـدوى، سريع الانتشار، فـضلا عن أن هذا الاسم يحمل صفـة الشر الذى يدل عليه. بينما تسميـتها النظرية الكلية لا يحمل إلا صفة محايدة (كتاب اليوم. ذات الموضع) وهو يدقق فى عناوين نظرياته ويناقـشها طويلا، فهـو ما يلبث أن يعود إلى تفـضيل الاسم الأول لأن حـياده يجـعل النظرية تنطبق فى حـالتى انتشـار الجلدة الفاسـدة والجلدة الجيدة أيضا.

وهو - أى الراوى الثـانى الذى اسـمـه صالح - يتكـلم عن تطبيـقـات لنظريته الكلية فى مستشفى القـرية ثم ينتقل إلى الحديث عن شخصية رائعة تحمل كل ما فى الحياة الاجتماعية من متناقضات، تقوم بأكبر الجهد فتذهب المكافأة إلى آخـرين لم يبدر منهم إلا كل إهمال وكسـل واستهتار. فـيه كل الصلاحـية ولكنهـا تنكر عليه لأسـباب لا صلة لها بالكفـاءة، فقـد «قيل له أمامك عـقبتـان: عمـرك وساقك (الخشـبية) مع أنه كـان سيـصبح المدرس الوحـيد فى قـريتنا، الذى لا يقف النيل حـجـة معـه فى التـأخيـر حضـورا والتبكيـر انصرافا.. ومع ذلك لـم يهـجر صالح مهنـة التدريس التى عشقـها وعشقـته. وبعد أن أغلق كتـابه، عندما افتـتـحت الحكومة مدرستـها، حاول أولا أن يلتحق مـدرسا بالمدرسة الجديدة.. فلمـا حيل بينه وبين رغبتـه جعل منه الأهالى مدرسا خصوصيا لأطفـالهم، لاسيما إذا كانوا فى صف القبول للإعدادى. وقـد تفانى صالح فى رعاية تلامـيذه الصغار. فكنت تـراه عصر

كل يوم وهو يعرج بساقه الخشبية بين بيوت هؤلاء الأطفال.. وقبل الامتحان بيوم شوهد صالح وهو يصطحب الأطفال الستة ويعبر بهم النيل إلى المركز حيث أشرف على تدبير مكان يبيتون فيه خلال يومى الامتحان واستعاد معهم ليلتها مواد اليوم التالى.. وفى الصباح صحبهم إلى لجنة الامتحان يطمئنهم ويبث فى نفوسهم الثقة. وبين كل مادة وأخرى يراجع معهم موضوعات المادة التالية. وفى اليوم التالى فعل ما فعله فى اليوم السابق حتى إذا ما انتهى الامتحان استعاد إجاباتهم ليطمئن إلى نتيجتهم، فلما أعلنت النتيجة صدق ما تنبأ به، بل فاقت النتيجة تنبؤاته. كان أحد الأطفال الستة أول منطقته التعليمية كلها. بذلك كانت مدرسة القرية أولى مدارس المنطقة. نتيجتها مائة فى المائة وأحد طلبتها الأول على تلاميذ المنطقة كلها. واحتفلت المحافظة بعد ذلك بعيدها السنوى، فقدمت المنطقة التعليمية جوائز لهيئات التدريس بمدارسها المتفوقة وفى مقدمتها مدرسة القرية. ودعى ناظر المدرسة ومدرسو السنة السادسة الابتدائية ومدرساتها، وحصل كل مدرس ومدرسة على مكافأة قدرها خمسة جنيهات. أما الناظر فمنح شهادة تقدير، وحاول صالح أن يحضر الحفل فمنعوه بدعوى أنه لا يحمل بطاقة دعوة «ويكتشف الراوى الأول الذى اسمه صالح أن الراوى الثانى الذى اسمه صالح أيضا إنما يحكى تجربته هو شخصيا. صحيح أنه فى أول الرواية يذكر أنه إنما يحكى عما حدث لأصدق أصدقائه بل «لعله صديقى الوحيد فى القرية» إلا أنه عند نهاية الرواية يتضح أنه لا يحكى قصة أحد غيره.. ويفضحه فى ذلك ساقه الخشبية، التى عرضها فى الرواية على أنها كانت عائقا منع من تعيين صديقه المذكور مدرسا بالمدرسة الحكومية الجديدة.

وإذ يشترك الثلاثة الراوية الأول والراوية الثانى والمروى عنه فى الاسم

«صالح» نجد أن الشخصية التى نواجهها فى القصة تضحى واحدة وبخاصة عندما نلتقى فى بداية القصة بالفقرة الآتية: إلى أن وجدت صوته يعلو ووجهى يقترب محاولين التغلب معا على ضجيج القطار. حينا أفلح فأميز صوته، وحينا يختلط صوتانا بضجيج القطار فلا أعرف هل هو صوته أو صوتى الذى أسمع، وهذا الإيحاء بوحدة الشخصية يدفع إلى غرس التجربة المحكى عنها فى أعماق القارئ ذاته.. وتصبح التجربة المروية تجربة تتعلق بكل منا وليست تجربة ينفرد بها مدرس مغمور فى قرية نائية. ذلك أن «نظرية الجلدة الفاسدة» هى «نظرية كلية» تعنينا جميعا. وما حدث فى قرية صالح يحدث فى كل قرية بل وفى كل بندر، وفى كل بيت أيضا.

وليست هذه أول مرة يستخدم فيها يوسف الشارونى الاسم الواحد لأكثر من شخصية فى القصة ففى « القيظ» نجد اسم «محمود» مشتركا بين بطل القصة الشاب المثقف «وهذه لعنة كافية فى هذا العصر» وبين بائع السجائر «اقترب محمود من دكان محمود...» وكانت الحرية بالنسبة لمحمود المثقف محاولة الإفلات من عادة بينما كانت الحرية بالنسبة لمحمود بائع السجائر الارتباط بعادة يحبها ويألفها إلا أن أيا منهما لم يعرف على أى حال الحرية الحقة «الحرية التى لا تحيا إلا فى الضرورة» على أن العلاقة الشخصية هذه تصبح قطرة فى بحر خضم بواسطة الراوى الذى يوسع من رقعة ما يرويه حتى يصير موضوعه هو حال المدينة فى يوم قائظ لم تعان مثله من نصف قرن. ومن خلال وصف تفاصيل الحياة التى أصابها العطب بسبب هذا الظرف شديد الوطأة ينقلنا الراوى من الخاص إلى العام. على أن المحور الإنسانى فى القصة يظل متمركزا فى هذه الفقرة: إن أولئك الذين يقررون أن يقيموا معركة ضد عادة سيطرت عليهم، وما من سبب إلا أن يثبتوا أمام أنفسهم أنهم أمام قوى لا يخضعون لها، وهم يجدون فى هذا مرانا لذيذا

لإرادتهم يدركون بعد ساعة واحدة، أو ربما بعد شهور، أنهم خلقوا معركة كى يثبتوا فيها هزيمتهم. فلا مهرب للإرادة من الضغوط الخارجية.

الضمائر الثلاثة

تبدأ قصة سياحة البطل بالمؤلف يحكى عن مؤمن عبدالسلام عيد الذى يبحث عن شقة متواضعة بأجر متواضع. ولم يكن من اليسير العثور على بغيته بسبب أزمة المساكن المستحكمة. فى صباح يوم الجمعة يخرج مبكرا كأنه يؤدى واجبا دينيا فى البحث عن ذلك المسكن. وعندما يذهب إلى بيت صديقه صلاح الذى وعده بأن يدله على طلبه. تتحول القصة إلى حديث على لسان مؤمن ويتراجع المؤلف الراوية. وعندما يخرج إلى الشارع مع صديقه يعود المؤلف إلى متابعة روايته. وعندما يسأله صديقه فى الطريق فيما يفكر يتحول مسار القصة إلى مونولوج داخلى قصير يجرى على لسان البطل. ويرجع السرد المباشر ليعود الحديث بضمير المتكلم. وتمضى القصة متنقلة على هذا المنوال بين المؤلف كاتب القصة وبين المونولوج الداخلى الذى التحم مع السرد التحاما لا نشاز فيه. وكأن المؤلف يقول إن ما جرى فى العالم الخارجى من أحداث وكلمات أعرفها واكتبها بلسانى أما ما يدور بخلد مؤمن عبدالسلام من أفكار وانطباعات وتأملات فهذه أتركها لصابحها يرويها جنبا إلى جنب وفقرات السرد المباشر. كل ذلك بخلاف لحظات الحوار التى تتخلل القصة أيضا. ويتحول الحديث قرب نهاية القصة من مجرد سرد مباشر وعادى إلى خطاب موجه إلى مؤمن يتضمن نصحا له وتوجيها بأن يعود إلى الفندق.

«فإذا صحا الصباح ستذهب إلى عملك حيث تلتقى بصديقك صلاح، ثم تنحنى ظهرا على منزل خطيبتك حيث دعتك لتناول الغداء، لا تنتظر

هذه المرة للأسبوع المقبل، فلتواصل بحثك غداً وبعد غد وبعد بعد غد. اغتنم كل فرصة وكل دقيقة. اقرأ إعلانات الجرائد جميعها وسر بطرقات المدينة جميعها واسأل من تعرفه وتعرف على من لا تعرفه، واجمع حولك كل من لا بيت له، فأنت بطل من أبطال هذا القرن. لأنك استطعت الحصول على وظيفة والحصول على حب، ولابد لك - وللآخرين - من الحصول على بيت. وبهذه العبارات التى تقطر مرارة ورثاء تنضاف نبرة ثالثة إلى نبرات القصة فضلا عن النبرة الحيادية فى السرد المباشر والنبرة الذاتية المفعمة بالتعليقات الذاتية، أما هذه النبرة الثالثة التى هى نبرة تأنيب على ما ليس للمؤنب يد فيه، فهى نبرة تسكب بترولا على جمرات خابية.

ويمكننا أن نرى فى هذه الضمائر الثلاثة (هو - أنا - أنت) تجسيما ثلاثيا لشخصية واحدة. فعندما تمضى القصة سردا (هو) فنحن إزاء الشخصية فى الخارج.، وعندما تمضى القصة بضمير المتكلم (أنا) فنحن إزاء الشخصية تناقش الخارج فى داخلها، أما عندما تمضى القصة قرب نهايتها إلى مخاطبة البطل (أنت) فنحن إزاء البطل يندب حظه ويشكو الظلم الذى يجعله يحس بنفسه منسحقا ناقما على الحلقة المفرغة من الإخفاق الذى يدور فيه سعيا وراء مطلب عادى ومشروع.

وفى صدد هذه القصة المنشورة عام ١٩٥١ وهى من قصص يوسف الشارونى الباكرة يقول: إن استخدام الضمائر الثلاثة فى القصة الواحدة لم يكن مألوفا فى القصة المصرية - منذ أكثر من عشرين عاماً - فقد كان المعتاد أن تبدأ القصة وتنتهى باستخدام ضمير واحد، إلا إذا كان هناك حوار. ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة لا تكون غالبا إلا ضمير البطل. كل ما هناك أنها زوايا مختلفة له، ولو من ألوان كسر الرتابة القصصية. وحتى عند استخدام ضمير الغائب فإنه ما عاد يعبّر عن وجهة نظر المؤلف

العالم بما لا يعلمه البطل، بل يظل الضمير هنا ملتصقا بالبطل معبرا عن آرائه وانفعالاته، تماما كما لو كان ضمير المتكلم.. كذلك الأمر عند استخدام ضمير المخاطب، فالبطل يتحدث إلى نفسه ويخاطب ذاته، تماماً كما يحدث للكثيرين منا حين يشغلنا تفكير عميق ونريد أن نوضح الأمور لأنفسنا (الحوار الذى أجراه حسن محسب - بمجلة المجلة - عدد أغسطس ١٩٧١).

ضمير الغائب الملاصق للبطل

فى قصة «الأم والوحش» نجد الراوى يقص علينا بطولة الأم التى خرجت إلى الترعة لتغسل بعض الثياب ووضعت على الشط ليس بعيدا عنها طفلها الصغير، الذى نام، ريثما تنجز ما خرجت من أجله فى وقت الأصيل، والعتمة تزحف ببطء على الوجود. رأت الأم حيوانا رجحت أنه من الضباع التى تفد من بطن الجبل القريب يتربص بابنها الوليد كى يفتك به. فما كان من الأم إلا أن نسيت كل شىء.. ضعفها، ووحدتها فى هذا المكان المقفر، وافتقارها إلى أداة للدفاع. وناوشت الضبع بقطعة من غصن شجر. بل انتهى بها الأمر إلى أن دفعت بذلك الغصن إلى وجه الوحش ففقأت إحدى عينيه واضطرته إلى التراجع ثم الانسحاب نهائيا.

يحكى الراوى قصة هذه المرأة بكل حذافيرها الناضجة بالبطولة ويصف كل أحاسيسها وانفعالاتها.. ما رأت وما فعلت وما دار بخلدها فى لحظات المحنة فى مواجهة الوحش.. ولم يقتصر الراوى على وصف الكيان الخارجى للبطلة - بل تغلغل إلى أعماق تلك الشخصية، حتى كاد أن يعرف بكل دقة أحلامها وماضيها. فبدت لنا شخصية «المرأة» الأم مجسمة أفضل تجسيم. صامدة شامخة قوية، تستهين لحظة الخطر بكل ما يتهددها من جانب الضبع المفترس الذى آلمه أن تفلت من بين أنيابه فريسته الصغيرة.

بعد أن يحكى الراوى كل ذلك فى «لقطة قريبة» نجده يعود إلى البحث «فى لقطة بعيدة» عن دليل على يقينية الفعل البطولى الذى حدث. يرجع إلى شيخ الخفراء، فيستنطقه ما يعتبر تأكيداً لما روته الأم لأهل القرية عند عودتها. فيقرر شيخ الخفراء أنه حين كان يمر ساعة الغروب على خفراء قريتنا. لمح فى طريق المقابر ضبعا يتشمم الأرض كأنه يبحث عن جيفة. وقد لاحظ أن به شيئا غير طبيعى لم يستطع أن يحدده أول الأمر. ثم أدرك أن فى مشيته ما يشبه تردداً لا يتفق وجرأة الضباع. فلما شم - فيما يبدو - رائحته البشرية التفت بوجهه وجسمه نحوه فأدهشه أن يكون بلا عينين ثم أطلق أرجله للجرى. وقد أطلق عليه عيارا ناريا غير أنه لم يصبه. ويقسم شيخ الخفراء عند تضييق الخناق عليه - أن الضبع قد فقد عينا واحدة على الأقل. هنا نجد الراوى لا يكتفى بسرد ما جرى من عمل بطولى على مسئوليته بل أنه يلجأ إلى آخرين لتعزيز قصته. فيتخذ لذلك من شيخ الخفراء شاهدا يمكن أن ينسب إليه القصة فتتأكد لسامعيها وترسخ فى يقينهم، بل إن الراوى لجأ فى تأكيد هذه الرواية إلى أكثر من شاهد، من بينهم عمدة القرية وخفراؤها وقد أضاف هؤلاء إلى القصة الأصلية تفاصيل عديدة اختلفت عن بعضها بعضا تبعا لطبيعة الراوى، وقد أثرى كل ذلك أساطير البلدة ومواويلها. بل إن الراوى يعمد أيضا فى حشده لمصادر قصته إلى التنبيه إلى ما يشوب القصة الأصلية مع النقل من ذبذبة وتحريف ومبالغة. فها هو مراسل إحدى الصحف اليومية يبرق إلى صحيفته قائلا: وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم من قرية الكرنك مركز الأقصر وضبع ضخم دفاعا عن طفلها، وقد استطاعت الأم فى النهاية أن تصرع الوحش بشجاعتها دون أن تصاب إلا بخدوش قليلة. فقد قادت المبالغة الصحفى إلى القول بأن الأم قد صرعت الضبع، وهذا لم يحدث،

كـما أن مـا أصاب الأم لا يعـتـبر من الخـدوش الضـئيلة فـقد حـملت إلى مسـتشفى الوحدة المجـمعة حيث أسـعفت وتقرر بتـر ثلاثة أصابع من يدها اليسـرى: البنصر والأوسط والسـبابة. ولا تعـتبر هـذه بطبيعـة الحال مـجرد خدوش قليلة. بل هى عـاهة مستـديمة ظلت عنوانا للمعـركة التاريخـية فى حياة القـرية، فالأم الشجاعة «أم سـيد» مانزال تشاهد فى شـوارع القرية بعد أن تقدم بها العمـر وصارت مثل الجميزة العـتيقة، بأصابعهـا المبتورة، وكلما زارت بيتا من بيوت القرية حرص كباره أن يعاين صغاره بقايا هذه الأصابع دليلاً على ما سبق أن رووه لهم عن قصة معركتها وانتصارها على الوحش. وهذه الآثار الباقية أصبحت بديلاً كافـيا عن روايتها لما حدث فهى إذا طلبوا منها أن تروى قصتها بنفسهـا، ما عادت ترويها إلا بكلمات سريعة قلائل لا تروى فضولاً ولا تشبع استطلاعا.

من كان الراوى فى قصة « الأم والوحش»؟ كيف تأتى له أن يحكى قصة «أم سيـد» بكل هذه الدقة الخارجـية والداخلية، حـتى أنه يذكر مثـلا ما دار بذهن الأم الشجاعة من ذكريات قديمة منها مـثلا ما سبق أن روته لها فاطمة بنت الشيخ عبدالدايم من أن والدها كان عائدا على حمارته فى طريق المقابر ذات ليلة، حين قابله ضبع. تسمرت الحمارة، وانتصبت أذناهـا، وأفسـحت ما بين قدمـيها الخلفيتـين ثم تبولت، وقد استطاع أن يحتـمى بإحدى المقابر هو وحمارته طوال الليل حتى انصرف الوحش يائسـا فى الفجر. فلما خرج من مكمنه اكتشف بعينيه - وعلى ضوء النهار - أن حمارته بالت دما. ومن تلك الذكريات التى يقصـها الراوى أيضا نقلا عن أم سيد ما سـمعته من أن الضبع ينهش أول مـا ينهش عجيـزة فريسته وهـى ماتزال حية، أشـهى طعام فيـما سمـعت لدى الضبع أو الذئب - ثم تمضى خـواطرها فتـذكر أنه «ليلة الزفاف كانـت عجيزتها أشـهى كنوز جسدها لدى زوجهـا.. ذلك كان منذ

خمس سنوات، اليوم يقول لها أبو سيد إنى ألمس عجيزتك كما ألمس عجيزتى تماما. لا فرق، ويضحك، غير أنها تعلم أنه كاذب، أنه يغيظها وتلك إحدى طرقه فى مداعبتها[1] وقد يقال فى تبرير الترابط بين لحظة لقاء الخطر وذكريات ليلة الزفاف أن العقل الباطن لا سلطان عليه، ولا نهاية لما يمكن أن يتوقع من تداعى الأفكار والصور والمعانى فى لحظة من اللحظات، ولكن يرد على ذلك بأن العقل إنما يعمل عندما تخف قبضة العقل الواعى. أما فى اللحظات التى يكون فيها العقل الواعى فى أقصى درجات تيقظه وتنبهه فإن العقل الباطن يتراجع بعيدا جدا.. ولا يكون ثمة احتمال ليعمل إزاء تيقظ العقل الواعى وتحفزه، وقد كانت اللحظة التى تقف فيها أم سيد أمام الوحش.. هى لحظة تيقظ حاد يشحذ فيها العقل الواعى كل قواه لمجابهة الخطر الذى يهدد الكيان.. بل إن القروية الجميلة القوية، المشوقة الفتية فى لحظات صراعها مع الوحش تتذكر أيضا حماتها التى يغيظها أنها وزوجها أبو سيد يتضاحكان أمامها فتريد أن تستعيد ابنها، وأن تستولى عليه بعد أن أصبح ملكا لزوجته لكن هيهات. هذه ذئبة أخرى، بل لبؤة. لكنها عرفت كيف تنتصر عليها فى معارك كلامية ومخلبية - كيف تأتى للراوى أن يتحصل على كل هذه التفاصيل المغرقة فى الخصوصية والذاتية؟

تتضمن الإجابة على هذا التساؤل كشفا عن إجابة جديدة للسؤال الذى نواجهه فى هذه الدراسة.

ففى «لقطة قريبة» للقريب أكثر من دلالة. ومن هذه الدلالات أن القرب فى هذا المقام يعنى القرب من لحظة الحدث. فالقصة فى هذه اللقطة إنما تروى أثناء تخلق الحدث ذاته، فيقترب ضمير الغائب من الشخصية

---

(١) ومن المتميز حقا فى هذه الفقرة أن تترابط ذكريات جنسية بلحظات مواجهة الموت ولقائه، بهذه السهولة والعفوية.

المحورية بحيث يصبح ملاصقا لها ويصير الضمير هو وعى البطلة بنفسها، وبمعاونة المؤلف الذى يفترض أن العمل الفنى كله من إبداعه.

ويمكن تشبيه ذلك الموقف بطبيب الأشعة الذى يسلط أشعته على الجسم الذى يفحصه فتظهر أعضاء موجودة أصلا فى الجسم، ولكنها ما كانت لتظهر إلا بعملية تسليط الأشعة الكاشفة على الجسم، وهذا هو دور الفنان بالنسبة لشخصيته التى يتركها تتحدث حديثا لا يمكن أن تفصح عنه إلا بمعاونة الفنان الخالق. أى أنه بعبارة أخرى يستنطقها.

إن يوسف الشارونى الذى وجد أن هناك ظلالا لألفاظ اللغة تعبر عن مواقف لا يسعفه بها القاموس اللغوى المتعارف عليه، فاستخدم اللفظ وضده ، ليكون من حصيلة اجتماع الاثنين هذا الظل الجديد لما بين اللفظين، وهو ما استخدمه يوسف الشارونى بوفرة على وجه الخصوص فى قصته «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» مثل قوله «ثمة شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع» ومثل «يقلقنى ألا أجد ما يقلقنى» - إن يوسف الشارونى أيضاً قد حل ذات المشكلة فيمن يتحدث فى كثير من قصصه، حيث وجد أن ضمائر اللغة ليس فيها إلا ضمير متكلم ومخاطب وغائب، لكنه اكتشف أن بالإمكان أن يوجد فى العمل الفنى ضمير لا هو ضمير الغائب ولا هو ضمير المتكلم ولا هو ضمير المخاطب، بل هو ضمير بين بين، وذلك كما يحدث عندما يضع المصور قليلا من اللون الأحمر على قليل من اللون الأصفر، فيحصل من هذا المزيج على لون برتقالى، ومن هنا وجد هذا الضمير الذى يمكن أن نسميه بألفاظ اللغة المتعارف عليها «ضمير الغائب الملاصق للشخصية» وهو ضمير لا تعرفه قواعد اللغة، لكن يعرفه الإبداع الفنى. أى أنه ضمير فنى وليس ضميراً لغويا، فهو ليس ضمير المتكلم تماما، ولا هو ضمير الغائب أيضاً، إنما هو ضمير فنى يبدعه الفنان

ليحصل منه على لقطة فنية غير موجودة إلا على مستوى الوجود الفنى، لكن بغيره لا يتأتى استيعاب الواقع بكل ملاءته وثرائه[(١)].

شخصية تتعدى الراوى

إن الراوى فى قصة « العشاق الخمسة» هو واحد من جماعة من رفاق قدامى كانت الرغبة فى المعرفة والعلم تتأجج فيهم، فأحدهم رسام، والآخر موسيقى وثالثهم شاعر ورابعهم فيلسوف وخامسهم هو راوى القصة الذى جمعه بسائر الرفاق القدامى وفاة الشاعر حامد منذ أسبوع.. والذى كان قد أحب ملهمة الجماعة كلها.. وكان اسمها سلوى.. فتاة من إحدى محافظات الوجه البحرى أقبلت إلى القاهرة كى تنتظم فى جامعتها. كانوا جميعا من جيل يعيش فى مصر (جيل الأربعينيات)، شاهدوا الماضى ينطفئ وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى الحاضر. وكان هذاالجيل يقرأ الأدب على ضوء مصابيح بترولية، ويتابع دراساته وهو يستمتع إلى ضجيج المذياع فى أقرب مقهى. «لم يبح الشاعر لفتاته بحبه إلا فى قصائده.. ولم تبح هى له بحبها قط - وعندما جاءت تخبر الجماعة أنها قد خطبت لأحد أساتذتها وأنها سترحل - كان هذا إيذانا بموت الشاعر، الذى لم يقو على الفراق.. سعل واستبد به مرض الصدر حتى مات بعد بضعة شهور وها هم الصحاب، ومنهم راوية القصة، يحضرون إلى حجرة أحدهم وقد مضى على وفاة صديقهم أسبوع

(١) راجع فى هذا الصدد الحديث الذى أجراه حسن محسب بمجلة المجلة أغسطس ١٩٧١ ومقالة يوسف الشارونى عن رواية الشحاذ لنجيب محفوظ وهذه المقالة منشورة بكتاب يوسف الشارونى بعنوان «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» طبعة ١٩٦٧ وأعيدت فى كتابة « الروائيون الثلاثة» طبعة ١٩٨٠.

ليسترجعوا ذكريات الماضى وليودعوا صديقهم المتوفى وداعا أخيراً.

والواقع أننا إذا تساءلنا ونحن نقرأ قصة « العشاق الخمسة» عمن يتحدث فيها؟ لا نجد الإجابة الشافية فى نسبة القصة إلى راويها.. بل نحس كما نحس ذلك من خلال قصص أخرى ليوسف الشارونى «كالوباء»، و«الجلدة الفاسدة» و«القيظ» و«الحذاء» بأن الذى يتحدث إنما هو كائن جماعى، هو الجماعة ذاتها.. وأن الراوية الفرد ليس سوى مجرد بوق لإسماع صوت ذلك الكائن الجماعى. ويبرز من هذه القصص مبلغ تأملية يوسف الشارونى وعقلانيته فى بنائياته الفنية، ولنضرب مثلا على ما نقول من قصة « العشاق الخمسة» حيث نقرأ فى عباراتها فقرات مثل هذه: «وفى مصر كان بعض شباب الجيل يحاول ما استطاع أن يتعرف على زعماء الفن والفكر فى العالم. وأن يصل إليه ضجيج الحضارة التى تنهار، وذلك فى نفس الوقت الذى كانت فيه القنبلة الذرية قد اخترعت والأدوية المهدئة للأعصاب قد انتشرت والبشرية كأنما تعانى المخاض.. كانوا يحسون أنه يجمعهم جيل واحد ورعب واحد وأمل واحد. ويضمهم كذلك شخص واحد.

على أن الأمر فى هذه القصة ومثيلاتها من قصص يوسف الشارونى لا يتعلق بمجرد عبارات وفقرات طالت وقصرت ربطت بين الخاص والعام، بل إن ذلك الانطباع هو الذى تعطيه القصة برمتها. فهى تكون لصيقة بالجماعة التى تتوصل من خلال فرد أو أفراد إلى أن تحكى عن نفسها. أن الذى نقوله يبدو على الأخص فى أنفاس ذلك الكائن الجماعى المترددة فى جنبات القصة كلها.. وقد بدا ذلك أيضا فى «نظرية الجلدة الفاسدة» فالموضوع كله لا يخص صالحا راويها فحسب بل هو مجرد بوق تتكلم عبره الجماعة التى يعبر الحدث المروى عن حياتها هى على الأخص، وكذلك فى «الأم والوحش» نجد نبض تلك القصة يرقى بنا إلى المستوى

القـومى فيـبدو لنا أن «مـصر» هى التى تحكى حكاية صـمودها وانـتزاعـها لأرضها مـن الغاصبين. وقد يقـال أن هذا لا يعتبر إجـابة على السؤال «من الذى يتـحدث فـى قصص يوسف الشـارونى» بل هو أمـيل إلى أن يتـعلق بمضامين الـقصص. ولكن الواقع أن الأمـر فى هذه القصص بل وفى قـصة «مطاردة منتصف الليل» أيضا يتعلق بضرب من «التعبيرية الاجتماعية» التى تبدو فـيها مظاهـر الحياة الاجـتماعـية كلها من خـلال نفسية البطل فـيبدو احتجـاجه احتجاج المجـتمع على الأوضاع الجائرة التى تأخـذ بخناقه وتكتم أنفاسـه. ففى قصص يوسف الـشارونى هذه نجد أن الجـماعة هى المتـحدثة الحقيقـية وإن تجسدت أبطال هذه القصص وجعلت ألسنتـها تتحدث بما هو قول المجـتمع واحـتجـاجاته. وفى هذا يقـول يوسف الشارونى أيـضا: « إن أسـاس المعـالجـة الدرامـيـة فى قصـصى تحطيم الفاصـل بين الشـخصى والعام، بحيث إن الحدث الشخصى يتسلسل زمنيا، بينما الحدث العام يتسع مكانيا، ويكون خلفيـة وبيئة للحدث الشخصى. ففـى قصة « الزحام» هناك حدث شـخصى وهو أثر الزحـمة على البطـل من حيث إنه عجـز عن إتمام تعليمه بسبب زحام الطلبة فى الفصول، وعـلاقته المحرمة بزوجة أبيه بسبب ازدحام المسـاكن، ثم ما يعـانيه بسبـب الزحام فى عمله كـمحـصل بإحدى شركـات النقل بينما الخلفـية التى تدور عليـها الأحداث هـى زحام المدينة، وانعكاسها على الحياة الاجتماعـية، بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الزحام نفسـه، أو الوباء فى قصة «الوباء» أو القـيظ فى قصـة «القيظ».. إلخ وليس الحدث الشخصى ولا الأحداث العامة إلا أدوات لإبراز هذا البطل[1].

---

(١) حديث أجراه نبيل فرج - وفى هذا الحـديث يقول يوسف الشارونى أيضا أن أزمتنا ليست مجرد أزمـة اجتماعية، كما هى فى نظرة المدرسـة الواقعية، بل هـى أزمـة =

وتتحطم الحواجز فى قصص يوسف الشارونى بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجي بحيث إن ما يدور فى كل منهما يحمل دلالة على الآخر. وبذلك يحدث نوع من التوازى بين العالمين الداخلى والخارجى للإنسان فالنفس الإنسانية ليست إلا جزءا من الوجود ككل ولهذا ينعكس هذا الوجود الخارجى على النفس الإنسانية كما أن النفس الإنسانية تعكس بدورها ما تموج به من انفعال وأفكار على العالم الخارجى. ومن هنا يأتى التوازى بين العالمين أحيانا، والاختلاط بينهما أحيانا أخرى، بحيث يتشابكان فى كل واحد متعدد المستويات. ولا ينطبق هذا الكلام فقط على العالمين الداخلى والخارجى للإنسان، بل أيضا على الحدث الفردى والأحداث العالمية، فالحدث الفردى نتيجة للأحداث العالمية، وبوقوعه يصبح بدوره جزءا من هذه الأحداث، يلخص ملامحها (من الحوار الذى أجراه نبيل فرج) ويتجلى ذلك بشكل موفق فى قصة مثل «الحذاء» فحول علاقة ذاتية بحتة هى العلاقة بين القدم والحذاء الضيق القديم المرتق يأخذنا المؤلف فى جولة ضخمة بين أحوال الدنيا كلها، من إضرابات عمال إلى مظاهرات طلبة إلى اغتيال أحد الكبراء إلى انتشار وباء فى المدينة.

بل وفى «زيطة صانع العاهات» نحن إزاء محام يترافع فى محكمة الضمير الإنسانى عنالمجتمع الذى جثمت الأوضاع الجائرة على صدره وألجأت بعض ضحايا البشر إلى ارتكاب الجرائم التى لا يسألون عنها قدر ما تسأل عنه الأوضاع الاجتماعية الظالمة.

وفى «مصرع عباس الحلو» نستمع إلى صوت المجتمع يبصرنا بمن هو

= حضارية مارة بالأزمة الاجتماعية، أى أن الأزمة الاجتماعية إحدى مظاهر أزمتنا الحضارية.

الذى قتل عباس الحلو حقا.

وعندما يتحدث الراوى فى «سياحة البطل» يعمد إلى الكاريكاتير الاجتماعى الذى هو من مقومات « التعبيرية» التى أتى بها يوسف الشارونى إلى أدبنا القصصى مبكرا.

البطل الراوية

فى كثير من قصص يوسف الشارونى يعمد البطل إلى راوية حكايته. ويتألف من هذه القصص طائفة تنتمي إليها أعمال متفاوتة القيمة من الناحية الفنية، فبينما تندرج فى هذه الطائفة قصص يوسف الشارونى الكبيرة «دفاع أو مطاردة منتصف الليل» و«الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبدالموجود» تندرج فى هذه الطائفة قصص أخرى لا ترقى إلى مستوى تلك القصص الثلاث مثل قصة العيد التى يحكي فيها صبى صغير يعمل فى المدينة خادما قصة زيارته القصيرة لأسرته فى القرية، ففضلا عن أنه ليس ثمة أى مبرر فنى يدعو إلى أن تجرى القصة على لسان ذلك الصبى، فإن اللغة العربية الفصحى التى يستخدمها فى روايته لا تبدو مقنعة مما يحدث فى نفس القارئ أزمة ثقة بأصالة العمل وصدقه. وكان المؤلف فى غنى عن ذلك لو عمد إلى سرد قصة ذلك الصبى مباشرة، بل إنه فى قصص أخرى مثل «آخر العنقود» و«حارس المرمى» كانت مقتضيات رصد تيار الشعور وأحلام اليقظة والآمال والإحباطات والذكريات التى تدور وتترى فى وجدان الشخصية تدعو إلى أن تكون هذه الشخصية ذاتها هى الراوية، وهو ما لم يفعله يوسف الشارونى.

على أن الفن القصصى يرقى إلى قمة حقيقية على لسان كل من أبطال «دفاع منتصف الليل» و«الزحام» و«لمحات موجود عبدالموجود» وتصبح

رواية القصة على لسان بطلها فى هذه الأعمـال مبررة أكمل تبرير، مادام أن كل شخصـية من هذه الشخصيات تجتاز محنة ممضة ومؤرقـة، فبطل «دفاع منتصف الليـل» استحـوذ عليه شعـور مبهم ودفين بأنـه مطارد، وأن ثمة من يلاحقه ليحقق معه ويعاقبه على إثم غير محدد، أو لا يعرف البطل تحـديده. إن ثمة إحـسـاسا بالدنـس يعذبه، و«كان ذلك عـند هبوط المساء إلا قـليلا، حين كنت أبحث عن شيء أحك به جسدى، وكـانت الليفـة هى حاجـتى الحقيقية للخلاص مما أنا فيه، وأنا أؤجل ذلك من يوم إلى يوم، حتى أدركت أخـيرا أن الأمـر أصبح ضـروريا لا مـفر منه». إنه مـطارد ويؤرقه الغـد لأنه يحدث أنه سيقدم للمحاكمة عن تهمة لا يعرفها تماما، فيجهد نفسه كى يعد دفاعه الذى سـيدرأ عنه شبهـة يحس بأنها محدقة به «لقـد كان كل أملى فى الحـياة هو أن أعـيش فى هدوء.. لكـن ها قد ذهبت كـل محـاولاتى أدراج الرياح، وبالرغم من كل هذه المحـاولات فقد وجـدت أخيراً من يتـبعنى فى شوارع المدينة وأزقتـها، ومن يعرف كل أسرار حيـاتى، ومن يحاول أن يسد على كل منافذ الخـلاص، ويتدخل فيمـا حرصت أن أخفيـه عن كل إنسـان، حـتى وضـعت أخـيراً فـى مكان مظلم تذهب فيـه الخـفافـيش وتجيء طولا وعرضـا وصـعودا وهـبوطا». نحن إذن إزاء شخـصية تحس إحـسـاسـا مؤلما بمحنة تردت فيها، وبأن ثمـة لعنة أو خطيئة تلاحقها وتمسك بتـلابيبها، وهى ماضيـة بلا توقف في الذود عن نفسها ونفـى التهم عنها. وتعتـبر هذه الحالة تكئـة كى تتكلم الشـخـصـيـة عن ورطتـها، فلـن يسبـر أغـوار مـحنة هذه الشخـصيـة إلا هى ذاتها، فليس بمجـد أن يتحـدث آخر عنها، حـتى المؤلف الذى يعرف كل شيء عنهـا، لن يبدو كلامـه مقنعا متى أوغل الكلام بعـيدا إلى أعمق أعماق تلك النفس المؤرقة.

ويصدق ما تقدم أيـضا على فتحى عبدالرسول بطل «الزحام» وموجود

عبدالموجود بطل «المحات من حياة موجود عبدالموجود». فكل منهما فى محنة لا تقل مرارة عن محنة بطل «دفاع منتصف الليل» ولهذا كان المونولوج الداخلى أنسب الأساليب الفنية لبناء القصة فى حالة كل منهما أيضا. وإن كان ثمة فارق بين محنة بطل «دفاع منتصف الليل» وبين فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود فسبب محنة الأول يظل مبهما غير متعلق به قدر تعلقه بمجتمع محاصر ضاغط، وهذا ما اتصفت به «التعبيرية» التى كان يوسف الشارونى أحد روادها فى القصة العربية، بينما محنة كل من فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود معروفة السبب، وهذا السبب يرجع إلى إثم محدد ارتكبه كل منهما، ففتحى عبدالرسول، ضاجع امرأة أبيه إثر وفاته، وموجود عبدالموجود تزوج البنت واتخذ من أمها عشيقة إلى أن اكتشفت البنت ذلك فانتحرت، وأصيبت الأم بلوثة ثم قتلها. ويمضى الإثم يطارد كلا من هاتين الشخصيتين فيتألف من تخبطهما فى شرك الإحساس بالخطيئة نسيج القصة التى تعتبر خامتها خامة سيكلوجية، وأن تجاوزت ذلك إلى آفاق وجودية أرحب.

وفتحى عبدالرسول مثل زميله بطل «دفاع منتصف الليل» يروى لنا قصته بنفسه فهو ولا شك أقدر على الإدلاء لنا بمشكلته وهو مثله ومثل سائر الرفاق التعبيريين فى «العشاق الخمسة» من «أهل المدينة» يعانى من ضغوطها الساحقة.. ومصيبته الآن هى الزحام، الزحام فى البيوت فى الشوارع فى الأتوبيسات فى النوادى وفى محال التموين والبقالة أيضا وفى المدارس فى كل شىء.. حتى أصبح الزحام فى نسيج القصة كائنا مسخا اخطبوطى الطابع يلقى أذرعته حول فتحى عبدالرسول.. ويضغط على وجوده كله.. وهو أكثر إحساسا بوطأة الزحام من غيره.. فقد كان أبوه بدينا بدوره ونزح من الريف إلى المدينة ولكنه دبر لنفسه مكانا فى صفوف أهلها

الذين يصفهم ابنه فتحى عبدالرسول بأنهم يهرولون نحو شيء ما كأنهم قطيع أغنام تتدافع فى طريق عودتها إلى قريتنا ساعة الغروب. وافتتح الأب محلا صغيرا للبقالة.. ودبر لأسرته سكنا على أى حال «غرفة جمعتنا أنا وأبى وأمى وأختى الصغيرة سعدية وبقايا ما حملناه من كتب وأثاث. الغرفة طابق نصفه فوق الأرض ونصفه تحت الأرض، نوافذه ضيقة ذات قضبان كأنها زنزانات، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس، فكأن نهارنا غروب طويل، وما يحمل الغروب من رطوبة لا دفء فيها. فى هذا المكان تتلاصق الغرف، في الغرف تتلاصق أجساد الرجال وأجساد النساء كلما جمعتهم عتمة الليل فيتوالدون كالأرانب، وتتصادم الأهواء فيعلو الشجار، وتتلامس الرغبات فيشتعل الجنس. الصياح هو اللغة الوحيدة التى يعترف بها سكان هذا الطابق، صياح لا يهم أن يكون فيه كلمات، كأنما هناك مسافات بعيدة بين الرجل وزوجته وبين الابن وأبيه، وبين السيدة وجارتها، ويبدو أن صاحب البناء - توفيرا لنقوده - قد جعل سقف طابقنا منخفضا للغاية، بحيث لابد أن ينحنى كل من يريد الدخول، الأطفال وحدهم يستطيعون دخوله منتصبى القامة. فكنت ترى الرجال والنساء يزعقون ويضحكون ويتحركون وهم منحنون كأنهم أقواس أو أنصاف دوائر، لهذا كانوا بمجرد دخولهم وانحنائهم. يرون أول ما يرون أقدامهم والأرض التى تحت أقدامهم. النوم هو فرصتهم الوحيدة لاعتدال قاماتهم من جديد. ومع ذلك فقد كانوا يفضلون - طلبا للدفء فى الشتاء - أن يحتفظوا بتقوسهم حتى أثناء النوم، ولقد كان ذلك صعبا علينا أول الأمر بسبب سمنتنا، غير أننا ما لبثنا أن تعودناه.. وكان فى الغرفة سرير ينام عليه والدى وأمى، أما أنا وأختى فكنا ننام على حصير فوق الأرض. وهذا التقوس والانحناء - على ما نذكر جيداً - هو من البقايا البعيدة لسمات الشخصيات التعبيرية الأولى.

وقد تكررت هذه الأوصاف الخلقيـة والمعنوية فى بنيانهم. ولكن الأمر الذى نضعـه فى الاعتبـار بالنسبة لـقصة « الزحـام» مقارنة بقـصص مجمـوعة « العشاق الخمسة» التعبيرية أن هذه السمات بعد أن كان يعتمد عليها يوسف الشارونى فى بنـاء شخصـياته التعـبيرية الأولى اعـتمـادا أساسيـا، ويملأ بها جنبات أعمـاله القصصيـة منزلقا إلى المبالغة والتـهويل فيهـا أيضا، نجده فى قصـة « الزحام» يلتزم الإقلال منهـا، فيكون اسـتخدامه لها استخداما غـير رئيسى، بل وعـرضيا أيضـا، وفرق بين الارتكان إلى هذه الصـفات فى بناء الشخصية وبين مجرد الاستفادة فحسب.

كما أن يوسف الشارونى يعمـد - وهو ما لم يكن يحرص عليه من قبل - بالنسـبة لإبراز الخـوف الشـديد لدى شخـصيـة فـتحى عـبدالرسـول من الزحـام- إلى التقـصى عن أسـباب موغلة فى القـدم متـرسبـة فى أعمـاق الشخـصيـة منذ أيام طفولتـه. مما يعطى للشخـصية فى رهبـتهـا من الزحام أساسا سـيكلوجيا يعتد به. فنجـد فتحى عبدالرسـول يستعيد ذكـرى بعيدة لاصقة بذاكـرته بشكل مؤرق، فهو يخـاف الزحمة ويتهـيبها « أخـافها منذ اصطحبنى والدى معه إلى مولد سـيدى أحمد النوتى، وانضم إلى حلقة من حلقات الذكر يتزعمها حتى نسينى تماما. أما أنا فقد تمنيت أن أركب إحدى المراجيح، ثم وقفت أتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير ربما كان فى مـثل سنى، ثم مر بائع للطراطير تتـبعته قليـلا حتى أحسست فـجأة أننى ضعت وسط الزحمة. ذهبت أعدو فى لهفة إلى حلقات الذكر المنتشرة فى المولد، كلهم يشبه أبى وليس فيهم أبى، انفجرت باكيا وانا أعدو مرتطما بالناس، محتـميا منهم فيهم، خـائفا مذعورا. لو كنت معـه فى الحقل لرأيته على مسـافة أبعد مـساحة من المولد. لم ينقـذنى يومها إلا واحـد من قريتنا سمـعته يقول: ابن عـبدالرسول يبكى، مـالك يا ولد، ثم قادنى إلى أبى. من

يومها تهيبت الزحمة» (ص٦ من مجموعة الزحام).

وقد بنيت شخصية فتحى عبدالرسول على أساس المونولوج الداخلى من تيار الشعور لحظة وقوفه عند محطة الأتوبيس فى حر الظهيرة فى انتظار أتوبيس يقله إلى محل عمله وقد دنا موعد نوبته فهو يعمل محصلا (كمساريا) فى شركة النقل الداخلى.. مضى ثلث ساعة وهو لا يجد لنفسه موضعا ينحشر فيه فى الأتوبيس.. بل إنه فى إحدى المرات ما أن وضع أطراف أصابعه على السلم المزدحم حتى أحس بدفعة قوية فى صدره ألقت به إلى الأرض خائبا. من لحظة وقوفه عند محطة الأتوبيس يزداد إحساسه بأنه إنسان منضغط. ويعود بنا إلى الوراء فيتذكر الريف الفسيح الذى قضى به طفولته.. ثم نزوحه إلى القاهرة مع أبيه.. والغرفة الواطئة التى سكنها.. ثم وفاة أمه.. وحلول زوجة شابة فى العشرين محل أمه فى سرير الزوجية.. ويتابع فتحى عبدالرسول جسده وهو ينمو ويتكور وتبدو بدانته عائقا ضخما له فى هذا العالم المكتظ بالسيقان والأذرع فى البطون والأفخاد والإبط وروائح العرق.

يبدأ المؤلف فى بنائه لشخصية فتحى عبدالرسول بلحظة الحاضر التى تلسع فيها سخونة الشمس رأسه التى دب فيها الصلع.. ومن حوله آخرون ينتظرون مثله الأتوبيس.. امرأة تنقل طفلها من كتفها اليمنى إلى اليسرى ومن اليسرى إلى اليمنى، وعجوز يرفع عينيه ويحدق فى قرص الشمس ثم يسأل فتحى عن رقم الأتوبيس المقبل.. وآخر يسأله عن الساعة وآخر يسأله هو عن الساعة. وآخر يقفز من الموقف مناديا على تاكسى ويستقله. ومع انتظار الأتوبيس يعود فتحى بشعوره وذاكرته إلى ماضيه. أبوه يضربه، فقد ضبطه فى دكان البقالة - حيث عمل أول الأمر - يكتب أغنية من أغانى الغرام التى يبعثها إلى الإذاعة دون جدوى.. ويتدخل الناس لينقذوه من

يدى أبيه. بل ويختطفون السكين التى شرعها فى يده. ثم يستعيد كيف التحق بالعمل كمساريا بشركة النقل.. وتطن فى رأسه أصوات وأصوات. ثم يعود إلى لحظة الحاضر. بقيت دقيقتان على موعد نوبته.. لم يعد يحتمل الوقوف.. مفاصله تلتهب وتتداعى الأحاسيس والخواطر.. فها هو يذكر اليوم الذى شكا فيه أبوه من مفاصله، ثم يمضى مستعيداً مرض أبيه وموته.. وتدوى فى أعماقه صيحات أبيه الناقم عليه وعلى خيبته.. أنا أعلم أنك تريد أن ترثنى وأنا حى «ثم ها هى أرملته الشابة عواطف.. يحاول أن يعزيها ويسكتها.. فيكتشف أن بشرتها، وهى فى ثياب الحداد، أكثر بياضا ونعومة.. ثم تمضى الأيام.. وقد أصبح مسئولا عنها وعن أخواته منها.. ويكتشف دقائق مفاتنها.. تمنى أن يقبل طرف أنفها.. وكتب ذلك فى أغنية. تفاصيل لصيقة بأعماق الشخصية ولا إقناع لها إلا عن طريق المونولوج الذى يسكب فيه البطل الراوى عصارة محنته وجوهر وجوده.. ولا أحد غير ذلك البطل الراوى بقادر أن ينقل إلينا السعير المتأجج فى صدره، ويقنعنا فنيا وواقعيا بصدق عذاباته التى تستقر فى أعماقنا نحن بدورنا.

أما فى قصة «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» فيبلغ الأمر بالبطل الراوية أن ينكر فى نهاية قصته أنه كتب هذه القصة أو أى كلمة فيها فليست له دراية بكتابة القصص.. وليس من البلاهة أن يكتب عن نفسه فيفضحها وهو الساعى إلى النسيان والاختفاء. وهو يمزق أوراقه أولا بأول فقد يجد فيها فضولى ما يقوده إلى فعلته وسبب بلواه ومحنته فيعلق فى رقبته حبل المشنقة ويساق إلى حتفه بل هو قد زيف اسمه ومهنته وربما كل ما جاء فى هذه القصة هو من قبيل التمويه والتعمية، فتكون القصة كلها فى النهاية كذبا ومخادعة. إن الراوى إذن يتنصل من القصة فهو ليس كاتبها، بل من وقَّع عليها هو كاتبها، وهو لا يوقع على شىء.

ثم يجيء المؤلف فيصوغ القصة صياغة جديدة مما يؤكد قول الراوية بل ويقول عن موجود عبدالموجود أنه: كثيرا ما نعرف في حياتنا أشخاصا معرفة تطول أو تقصر، ثم إذا بنا نكتشفهم فجأة فيصبحون أصدقاءنا أو أحباءنا، وموجود عبدالموجود أحد هؤلاء الذين تعرفت بهم ربما منذ سنى مراهقتى أى منذ أكثر من ثلاثين عاما. غير أنى اكتشفته أخيراً فأصبحت بينى وبينه صداقة متجددة. تنمو كل لحظة فأزداد به معرفة وأزداد به ألفة. والقصة التالية صياغة جديدة تتضمن بعض ما باحت لى به شخصيته من آخر أسرارها. وأقول بعض أسرارها وليس كلها لأن واجبات الصداقة من ناحية وضرورات الفن من ناحية أخرى تقضى ألا أقدم صديقى إلا من خلف قناع.

ويثير هذا التفصيل من جانب الراوية السؤال الذى شغلنا به، وهو من الذى يتكلم فى هذه القصة إذن؟ إنه ليس «موجودا»، إذن، من هو الراوى؟ إنه بطبيعة الحال أيضا ليس المؤلف. ومن ثم يظل كاتب هذه القصة غير موجود. وهذا ما يوجزه «موجود» في ملاحظته الأخيرة، من أنه لأنه خائف، فهو غير موجود. فهذه إذن قصة - أو «لا قصة» - أعدم الخوف وجود صاحبها. ولكن القصة تظل تتحدث عن هذا الوجود المعدوم تحت وطأة الخوف. وكما شككنا موجود فى اسمه ومهنته، فمن حقنا أن نمضى فى شكنا إلى نهايته حتى بالنسبة للجريمة التى يزعم أنه ارتكبها، فقد تكون بدورها «مجرد قناع» لتحويل أنظارنا عن السبب الحقيقي الذى يولد خوفه باستمرار. وإن كان الشيء المؤكد الوحيد الذى تتركه فينا قراءة القصة من انطباع هو العملية الدائبة والتى لا يهدأ لها قرار للهروب من خوف والتردى فى خوف أشد إهلاكا للنفس ❑

قائمة ببليوجرافية
بما كتب عن يوسف الشارونى

أولا - مقابلات :

- مع أحمد سعيد محمدية، الحوادث، بيروت، ٤ كانون الثانى، ١٩٦٣.
- مع نبيل فرج، المساء، القاهرة، ٢٩ نوفمبر ١٩٦٩.
- مع نبيل فرج، ملحق الأنوار الأسبوعى، بيروت، ٢٦ يوليو، ١٩٧٠.
- مع أحمد محمد عطية، الحقيقة، بنغازى، ٢٩ أغسطس،١٩٧٠ . وأعيد نشره فى كتاب: أضواء جديدة على الثقافة العربية، رع للطبع والنشر، القاهرة، صفحات ١٨٩ - ٢٠٠.
- مع نبيل فرج، الآداب، بيروت، أغسطس ١٩٧١.
- مع حسب محسب، المجلة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.
- مع نجيب محفوظ، الطليعة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.
- مع فاروق خورشيد، الشرق الأوسط، لندن، ١٣ و١٤ ديسمبر، ١٩٧٨.
- مع محمد قطب، القصة، القاهرة، يونيو ١٩٨٠.
- مع نبيل فرج، الصياد، بيروت، ١٨ فبراير، ١٩٨٣.
- مع عبدالستار خليف، الأسرة، مسقط، ١٥ أبريل وأول مايو ١٩٨٤.
- مع فوزى سليمان، البيان، الإمارات، ٢٠ و٢١ أكتوبر ١٩٨٩.
- مع جلال السيد، الاتحاد، الإمارات، ٢٦ نوفمبر ١٩٨٩.
- مع سليمان جودة، الوفد، القاهرة، أغسطس ١٩٩٠.
- مع آمال عبدالمحسن،العمانية، مسقط، ديسمبر ١٩٩٠.

ثانيا: يوسف الشارونى قصاصا:

(أ) دراسات عامة

- القصصى الصغير، يوسف الشارونى والقصة، الحياة العراقية، بغداد، ١٩ تشرين الثانى ١٩٥٣.
- حسين مروة، يوسف الشارونى بين الرومانسية والواقعية (من كتاب: دراسات نقدية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦٥، صفحات ٧١ - ١٢٥).

- أحمد محمد عطية، من الأزمة إلى النكسة: مع إنسان الشاروني، الآداب، بيروت، أغسطس ١٩٦٩. وأعيد نشره في كتاب: أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي، طرابلس، ١٩٧٤، صفحات ١٨٣ - ٢١٢. وكذلك في كتاب: الخوف والشجاعة كتابات معاصرة، القاهرة، ١٩٧١، صفحات ١٠٦ - ١٣٠.
- د. عبدالحميد إبراهيم، تكوينات يوسف الشاروني، الآداب، بيروت، مارس ١٩٧٠. وكذلك في كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات: ١٣١ - ١٤٨.
- جلال العشري، ثلاثية القصة القصيرة، الفكر المعاصر، القاهرة، يوليو ١٩٧٠. وأعيد نشره في كتاب: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، صفحات ٢٧٣ - ٢٩٠. وكذلك في كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ٧٩ - ١٠٥.
- د. نعيم عطية، بناء الشخصية في قصص يوسف الشاروني، مجلة الآداب، بيروت، أبريل ١٩٧٤.
- د. نعيم عطية، مستويات الشعور في قصص يوسف الشاروني، الكاتب، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٥. وأعيد نشره في كتاب لحظات أدبية، كتابات نقدية العدد ١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢، صفحات ٧٧-٩٠.
- فخري قعوار، القصة القصيرة عند يوسف الشاروني، اليمامة، الرياض، ٢ مارس ١٩٧٩.
- د. نعيم عطية، يوسف الشاروني وشخصياته القصصية إبداع، القاهرة، أغسطس ١٩٨٤.
- سعد عمران، يوسف الشاروني المهم قضايا الإنسان في القرن العشرين، الأحداث، لندن، ٥ سبتمبر ١٩٩١.
- د. أحمد درويش، يوسف الشاروني ونصف قرن من الإبداع القصصي، ملحق الأهرام الأدبي، ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣.
- د. أحمد درويش، صراع الراوي والفيلسوف في قصص يوسف الشاروني، العربي، الكويت، مارس ١٩٩٤.
- د. شكري محمد عياد، يوسف الشاروني والقصة الحداثية، الهلال، القاهرة، مارس ١٩٩٤.

(ب) العشاق الخمسة:

- فوزي العنتيل، العشاق الخمسة، الآداب، بيروت، مارس ١٩٥٥.

- د. عادل سلامة، العشاق الخمسة، الآداب، بيروت، فبراير ١٩٥٦. وكذلك فى كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ١٤٩ - ١٦٠.

(جـ) رسالة إلى امرأة:

- يحيى حقى، يوسف الشارونى ورسالة إلى امرأة، مجلة الشهر، القاهرة، نوفمبر ١٩٦٠. وأعيد نشره فى كتاب: خطوات فى النقد، مكتبة دار العروبة، د. ت. صفحات ٢٦٤ - ٢٧٨. وكذلك فى كتاب الخوف والشجاعة، صفحات ١٧٠ - ١٨٤.
- مطاع صفدى، مجموعة رسالة إلى امرأة وموقف السخرية المتمردة، الوحدة السورية، دمشق،١١ نوفمبر١٩٦٠. وكذلك فى كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ١٦١- ١٦٩.
- فؤاد دوارة، فى أعقاب معركة القصة القصيرة، المساء، القاهرة، ١٤ نوفمبر ١٩٦٠. وأعيد نشره فى كتاب: فى القصة القصيرة، سلسلة الألف كتاب، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٦١، صفحات ٥٧ - ٦١.
- د. ريمون فرنسيس، رسالة إلى امرأة

Raymond Francis, Lettre a'une Famme, Aspects de la Litterature Arabe Contomporaine, Dar Al-Maaref, Le Caire, 1963 p.p.171-178.

- وترجم إلى العربية فى كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ١٨٥ - ١٩١.
- وحيد النقاش، رسالة إلى امرأة، الأهرام، القاهرة، ٦ فبراير ١٩٦٦.

(د) الزحام:

- أحمد محمد عطية، الزحام، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ٣١ يناير ١٩٧٠.
- د. صبرى حافظ، يوسف الشارونى فى الزحام، المجلة، القاهرة، أكتوبر ١٩٧٠.
- د. على شلش، زحام يوسف الشارونى، القصة، القاهرة، يونيو ١٩٧١. وأعيد نشره فى كتاب: قضايا ومسائل فى الأدب والفن، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ١٩٧٥، صفحات ١٩٢-٢٠٤.
- فاروق منيب، الزحام، الجمهورية، القاهرة، ٢٤ يونيو ١٩٧١.
- فاروق عبدالقادر، لمحات من حياة وأعمال صاحب الزحام، روز اليوسف، القاهرة، ٢٨ يونيو ١٩٧١.
- محمد البساطى، المعمار الفنى فى الزحام، الأقلام، بغداد، ١٩٧٢.

- سامى خشبة، العاشق الوحيد والعشاق الخمسة، المساء، القاهرة، ٢٦ أغسطس ١٩٧١.
- سامى خشبة، رحلة الدورة الكاملة والحقيقة المزدوجة، المساء، القاهرة، ٢ سبتمبر ١٩٧١.
- سامى خشبة، البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة، الآداب، بيروت، مارس ١٩٧٤.

(هـ) الخوف والشجاعة

- محمد محمود عبدالرازق، الخوف والشجاعة، المجلة، القاهرة، سبتمبر ١٩٧١.

(و) الأم والوحش

- عبدالفتاح رزق، اعترافات ضيق الخلق والمشانة، روز اليوسف، القاهرة، ٢٢ نوفمبر ١٩٨٢.
- علاء الديب، عاشق القصة القصيرة، صباح الخير، القاهرة، ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢.
- خيرى شلبى، الأم والوحش، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ٤ ديسمبر ١٩٨٢.
- عبدالستار خليف، وتبقى الأم، الوطن، مسقط، ٢٢ مارس ١٩٨٣.
- أبو المعاطى أبو النجا، الحديث عن أدب متفرد، الوطن، الكويت، ٢٢ مارس ١٩٨٣.
- يوسف القعيد، الأم والوحش، الكواكب، القاهرة، ١١ يناير ١٩٨٣.
- نادر السباعى، الحوارالمفتوح بين القارئ والنص فى قصص يوسف الشارونى، الثورة، دمشق، ١٠ أكتوبر ١٩٨٦.

(ز) المختارات

- فخرى صالح، من الحكاية الغنائية إلى الكوميديا السوداء، الناقد، لندن، فبراير ١٩٩٠.
- ياسين رفاعية، مختارات يوسف الشارونى، الشرق الأوسط، لندن، أول أبريل ١٩٩٢.
- د. أحمد عفيفى، قراءة فى مختارات يوسف الشارونى، عمان - مسقط، ١٤ مايو ١٩٩٢.
- د. أحمد عفيفى، التصوير الأدبى فى مختارات يوسف الشارونى، الأسرة، مسقط، ٢٠ مايو ١٩٩٢.
- علاء الديب، مختارات يوسف الشارونى، صباح الخير، القاهرة، ٢١ مايو ١٩٩٢.
- عباس بيضون، عالم معلق عبر الهاجس عبر الذكاء، ملحق النهار، بيروت، ٢٢ مايو ١٩٩٢.
- على سرور، يوسف الشارونى، مرونة السخرية المجزأة، ملحق النهار، بيروت، ١١ يونيو ١٩٩٢.
- إلياس العطرونى، جمال القبح، الناقد، لندن، يوليو ١٩٩٢.

- فاروق عبدالقادر، حفل عائلى للقصة القصيرة، روز اليوسف، القاهرة،١٣ مارس ١٩٩٣.

ثالثا: يوسف الشارونى شاعراً

- د. عز الدين إسماعيل، المساء الأخير، الثقافة، القاهرة، ٨ أكتوبر ١٩٦٣.
- د. لويس عوض، المساء الأخير، الأهرام، القاهرة، أول نوفمبر ١٩٦٣.
- فاروق منيب، المساء الأخير، المساء القاهرة، ٢٠ نوفمبر ١٩٦٣.
- د. عادل سلامة، المساء الأخير، الآداب، بيروت، يوليو ١٩٦٤.

رابعا: يوسف الشارونى دارسا

(أ) دراسات عامة:

- د. أحمد كمال زكى، يوسف الشارونى ناقدا (من كتاب: النقد الأدبى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، صفحات ١١٨ - ١٢٥).

(ب) دراسات أدبية

- د. فؤاد زكريا، دراسات أدبية، الثقافة، القاهرة، ٢٦ مايو ١٩٦٤.
- عبدالجبار عباس، دراسات أدبية، الآداب، بيروت، يناير ١٩٦٥.
- محمد محمود عبدالرازق، دراسات يوسف الشارونى، الآداب، بيروت، سبتمبر ١٩٧٢.

(جـ) دراسات فى الأدب العربى المعاصر

- فاروق منيب، دراسات فى الأدب العربى المعاصر،الجمهورية، القاهرة، ١٧ ديسمبر ١٩٦٤.
- فتحى غانم، ثلاث خطوات للقراءة الجيدة، صباح الخير، القاهرة، ٤ فبراير ١٩٦٥.
- فوزى العنتيل، دراسات فى الأدب العربى المعاصر، الكتاب العربى، القاهرة، يناير ١٩٦٦.

(د) دراسات فى الحب

- محمد محمود عبدالرازق، دراسات فى الحب، الآداب، بيروت، يناير ١٠٦٧.
- كمال النجمى، الحب والصداقة فى التراث وفى عصرنا، المصور، القاهرة، ٢ أبريل ١٩٧٦.

(هـ) اللا معقول فى الأدب العربى المعاصر

- خيرى شلبى، الاتجاهات الطليعية فى مواجهة التيارات الغربية الحديثة وأدب اللامعقول، سنابل، دمنهور، فبراير ١٩٧٠.

(و) القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا

- عبدالعزيز شرف، التفسير الإعلامى للإبداع القصصى، الأهرام، القاهرة،٢٢ يوليو ١٩٧٧.

- عبدالله أبـو هيف، القصة القصيـرة كما يراها يوسف الشاروني، البعث، دمشق، ٢٠ أكتوبر ١٩٧٧.

(ز) نماذج من الرواية المصرية.

- فتحي سلامة، بين تطور الرواية وتطور النقد، الأهرام، القاهرة، ١٧ فبراير ١٩٧٨.

خامسا: يوسف الشاروني محققا

- علاء الديب، عجائب الهند، صباح الخير، القاهرة، ٢١ يونيو ١٩٩٠.
- سعيد محمد الصقلاوي، عـجائب الهند، من قصص الملاحة البحرية، الوطن، مسقط، أول نوفمبر ١٩٩٠.
- خالد زيادة، جغرافيا العجائب، الناقد، لندن، نوفمبر ١٩٩٠.

يوسف الشارونى

- ولد فى ١٤ أكتوبر ١٩٢٤.
- حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة - جامعة القاهرة عام ١٩٤٥.
- تدرج بالعمل فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الأعلى للثقافة الآن) حتى أصبح وكيلا للوزارة به.
- بدأ حياته الفنية بكتابة القصة القصيرة والنثر الغنائى فى أواخر الأربعينيات، ثم زاوج بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية وتقديم التراث والترجمة.
- كان من أوائل الكتاب المصريين الذين أرسوا قواعد القصة التعبيرية، إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى تسود القرن العشرين والضغوط التى يتعرض لها الإنسان المعاصر ووحدة العالم الواحدة.
- أما النقد عنده فأساسه أن يكون أقرب إلى الإبداع ويتضمن ثلاث خطوات: مقارنة العمل بأعمال الكاتب السابقة، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب المحلى ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب العالمى.
- كما أن تنظيره النقدى يقوم على أساس تقسيم الأدب إلى مراحل طبقا لطريقة توصيله: المرحلة الشفاهية، فمرحلة المطبعة، فوسائل الاتصال الجماهيرى، حتى الشريط السمعى والشريط البصرى، وتربط بين هذه المراحل حركة لولبية تأخذ مما سبقتها وتضيف إليها.
- ترجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية.
- شارك فى كثير من برامج الإذاعة والتليفزيون فى مقدمتها برامج النقاد وكتابات جديدة ومع الأدباء الشبان.
- اشترك فى عضوية كثير من مؤتمرات الأدباء العرب كما ساهم فى إعدادها مثل:

١- مؤتمرى القاهرة عام ١٩٥٧ وعام ١٩٦٨.

٢- مؤتمر الكويت عام ١٩٥٨ حيث ألقى بحثا عنوانه «كيف يتخلص البطل»

٣- مؤتمر بغداد عام ١٩٦٥ وعام ١٩٧٠.

٤- مؤتمر الجزائر عام ١٩٧٥ حيث ألقى بحثا عنوانه «أثر التطورات الحضارية على تطور الأشكال القصصية».

٥- ندوة اتحاد الكتاب والأدباء العرب بطرابلس الغرب فى أغسطس ١٩٩٩ حول «الرواية العربية وقضايا الأمة»، حيث مثل الكتاب والأدباء المصريين بإلقاء بحث عنوانه «توظيف التراث والهوية القومية للرواية العربية.

* اشترك فى مهرجان الغزالى بدمشق الذى عقده المجلس الأعلى للفنون والآداب فى مارس ١٩٦١ ببحث عنوانه «موازنة بين الإمام الغزالى والقديس أغسطين».

* اشترك فى عضوية مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا بنيودلهى عام ١٩٧٠ ببحث عنوانه «التقليد والتجديد فى الأدب».

* كان عضوا فى هيئة تحرير مجلة المجلة الشهرية من عام ١٩٦٣ - ١٩٦٦.

* دعته هيئة التبادل الثقافى الألمانى فى منحة تفرغ ببرلين الغربية لمدة ستة أشهر عام ١٩٧٦ حيث عقدت ندوات استمع فيها الحاضرون إلى إلقاء كبار ممثلى برلين لقصصه المترجمة إلى الألمانية كما ألقى محاضرات فى معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرة عن الأدب العربى.

* دعاه المعهد الأسبانى العربى التابع لوزارة الخارجية الأسبانية بمدريد عام ١٩٧٨ لإلقاء محاضرات عن الأدب العربى المعاصر.

* دعاه المجلس الوطنى للثقافة والفنون بالكويت للاستفادة من خبرته عام ١٩٧٨.

* شارك فى المهرجان الثقافى المنعقد بالخرطوم فى فبراير عام ١٩٧٩.

* دعته جامعات لايدن وأمستردام وناميخين بهولندا لإلقاء محاضرات عن الأدب العربى المعاصر فى أقسام الدراسات الإسلامية والعربية عام ١٩٨٠.

* دعته هيئة البحث العلمى الهولندية فى منحة تفرغ فى لايدن لمدة عام (١٩٨١ - ١٩٨٢) أعد أثناءها بحثا عن «الحكاية فى التراث العربى» كما ألقى محاضرات فى الموضوع نفسه على طلبة الدراسات العربية بجامعة لايدن.

* دعته كلية سانت أنتونى بأكسفورد فى مايو ١٩٨٢ لإلقاء محاضرة عن الدين والرواية المصرية المعاصرة.

* عمل أستاذا غير متفرغ لمادة النقد الأدبى بكلية الإعلام جامعة القاهرة عامى ١٩٨٠، ١٩٨١.

* شارك فى ملتقى القصة القصيرة فى دول مجلس التعاون الخليجى بالكويت فى يناير عام ١٩٨٩ ببحث عنوانه «القصة القصيرة فى سلطنة عمان».
* كما شارك فى الملتقى الثانى للكتابات القصصية والروائية فى دولة الإمارات العربية المتحدة ببحث عنوانه «قضايا التحول الاجتماعى فى القصة الإماراتية كما تبرزها عناصر: «الشخصية والمكان والزمان».

كما شارك فى كل من :

* الملتقى القومى للفنون الشعبية الذى أقامته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة فى ديسمبر ١٩٩٤، ببحث عنوانه: على الزيبق بين السيرة والرواية.
* مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى الأول الذى أقامه المجلس الأعلى بالقاهرة فى فبراير ١٩٩٨ ببحث عنوانه: الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية.
* مؤتمر الإبداع الأدبى فى جنوبى مصر بين الواقع والمأمول، الذى أقامته كلية آداب جامعة أسيوط فى نوفمبر ١٩٩٨ ببحث عنوانه: أثر الصعيد فى تجربتى القصصية.
* الاحتفال بمئوية مولد توفيق الحكيم الذى أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة بالإسكندرية فى نوفمبر ١٩٩٨ ببحث عنوانه: توفيق الحكيم مسرحيا.
* الاحتفال بمئوية مولد توفيق الحكيم الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة فى نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٨ ببحث عنوانه: توفيق الحكيم تعادليا.
* الاحتفال بمولد الأديب الأمريكى إرنست همنجواى الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة فى أكتوبر ١٩٩٩ بشهادة عنوانها: جيل الأربعينيات وهمنجواى.
* دعته جمعية الصداقة الصينية فى خريف عام ١٩٩٦ لزيارة ثقافية وسياحية فى بكين العاصمة، ونانكين العاصمة القديمة، وشنغهاى أهم موانئ الصين الشرقية وقد ألقى فى بكين محاضرات عن الأدب العربى المعاصر على طلبة قسم اللغة العربية بجامعة اللغات الأجنبية، وعلى أساتذة اللغة العربية بجامعة بكين.
* شارك فى التحكيم فى لجان جوائز الدولة للرواية والقصة القصيرة بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ومسابقتى الرواية والقصة القصيرة بنادى القصة، ومسابقة الرواية لمجلة الناقد التى كانت تصدرها دار نشر رياض الريس فى لندن، ومسابقة القصة القصيرة لمؤسسة أندلسية للثقافة والعلوم بالإسكندرية، والمتقدمين لمنحَ التفرغ للرواية والقصة القصيرة بوزارة الثقافة.

* نشر أكثر من خمسة وثلاثين كتابا ما بين قصة ودراسة أدبية، وكتابا فى النثر الغنائى وثلاثة مختارات أدبية، وثلاث مسرحيات مترجمة عن الإنجليزية.
* زار عددا من البلاد العربية والأوروبية والآسيوية مثل: السودان، الكويت، سوريا، العراق، الهند، الجزائر، سلطنة عمان، الإمارات العربية المتحدة، ليبيا، إنجلترا، ألمانيا، سويسرا، بلجيكا، لوكسمبورج، أسبانيا، هولندا، والصين.
* عضو بلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة كما كان عضوا به بلجنة الفنون الشعبية وعضوا بلجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام.
* نائب رئيس نادى القصة بالقاهرة، وعضو اتحاد الكتاب المصريين.

صدر عنه:

* الخوف والشجاعة، بقلم مجموعة من النقاد، كتابات معاصرة، القاهرة ١٩٦٧.
* الدكتور نعيم عطية، يوسف الشارونى وعالمه القصصى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٤.
* يوسف الشارونى مبدعا وناقدا، إعداد وتقديم نبيل فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥.

رسائل جامعية:

هيثم أحمد حسن الحاج على، تقنيات التجريب فى القصة القصيرة عند يوسف الشارونى، كلية الآداب، جامعة حلوان ١٩٩٩.

الجوائز والأوسمة الحاصل عليها:

* جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعته القصصية «الزحام» عام ١٩٧٠.
* جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه «نماذج من الرواية المصرية» عام ١٩٨٧.
* وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٠.
* وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩.

مؤلفات يوسف الشارونى

قصص قصيرة:

* العشاق الخمسة طبعة أولى، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة - ١٩٥٤، طبعة ثانية الكتاب الماسي، الدار القومية ١٩٦١ ط ثالثة مهرجان القراءة للجميع الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١١٩٥.

* رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٠.
* حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٧١.
* مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣.
* آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢.
* الأم والوحش، ١٩٨٢.
* الكراسى الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
* المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠.
* المجموعات القصصية الكاملة، جـ١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
* المجموعات القصصية الكاملة جـ٢، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
* الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

نثر غنائى:

* المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣. ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٩٤.

دراسات:

* دراسات أدبية ، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤.
* دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤.
* دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦. ويتناول مؤلفات التراث العربى فى موضوع الحب والصداقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصداقة فى التراث العربى والدراسات المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦. ط٢ ١٩٨٢. ط٣ ١٩٩٢.
* دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧.
* اللامعقول فى الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩.
* الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣.
* القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٧.

* نماذج من الرواية المصرية، مشروع المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.
* القصة والمجتمع «سلسلة كتابك» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.
* شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٨٠.
* الروائيون الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠.
* رحلتى مع القراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.
* القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.
* رحلتى مع الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.
* مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.
* مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
* أدباء ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.
* القصة تطورا وتمردا، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.
* مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.
* مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.

مؤلفات عن سلطنة عمان:

* سندباد فى عمان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.
* قصص من التراث العمانى، توزيع مجان، سلطنة عمان، ١٩٨٧.
* أعلام من عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن المملكة المتحدة ١٩٩٠.
* فى ربوع عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.
* فى الأدب العمانى الحديث، رياض الريس، ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.

تحقيق:

* عجائب الهند لبزرك بن شهريار، رياض الريس المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.
* أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩.

إعداد وتقديم:

* سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب «مشروع المكتبة

العربية» القاهرة ١٩٧٥.

* الليلة الثانية بعد الألف، «مختارات من القصة النسائية في مصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٦.

* عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ١٩٩٥.

ترجمات:

* سينيكا، أوديب، إعداد تدهيوز، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٦.

* صوفي، تريدويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨.

* جون بولدستون، ميدان باركلي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٩٠.

مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالإنجليزية: **Into English**

Blood Fued trans Denys Johnson - Davies, Heinmann, (London, 1983) pp. 137 In Arab Authors (1984). The American University Cairo Press (1991).

The five Lovers, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.

كما ترجمت له قصص إلى لغات أخرى: مثل الفرنسية والألمانية والأسبانية، والهولندية، والسويدية، واليونانية، والروسية، والصينية، والدانمركية.

الفهرس

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

العنوان	المؤلف
ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أماني فهمي
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
مطربة الغروب	جمال الغيطاني
دموع إيزيس	حسني لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازي
الحب والتتار	خالد عمر بن ققه
أيام الفزع فى الجزائر	خالد عمر بن ققه
يومية هروب	خيري عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب اطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد نمنم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
فى لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عزية الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقي عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد فى ظل	عبد النبى فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلى	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـد	عبده خال
صعيدى صنح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامى	عزت الحريرى
فى انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيرى
إينارو	د. على فهمى خشيم
تحولات الجحش الذهبى لوكيوس ابوليوس ترجمة د على فهمى خشيم	
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوى
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خبرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
حب وظلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربينى
مشوار	ليلى الشربينى
الرجل	ليلى الشربينى
رجال عرفتهم	ليلى الشربينى
الحلم	ليلى الشربينى
النغم	ليلى الشربينى
الخرابة ٢٠٠٠	محمد الشرقاوى
كوميديا الإنسجام	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
إلحاح	محمد عبد السلام العمرى
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمرى
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتى الساخنة	محمد محى الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديرى
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخورى

شعر ..

أول الرؤيا	إبراهيم زولي
رويدا باتجاه الأرض	إبراهيم زولي
قصائد حب من العراق	البياتي وآخرون
بدلا من الصمت	درويش الأسيوطي
من فصول الزمن الرديء	درويش الأسيوطي
تماما إلى جوار جثة يونسكو	رشيد الغمري
كأنها نهاية الأرض	رفعت سلام
الألوان ترتعد بشراهة	شريف الشافعي
صلاة المودع	صبري السيد
دنيا تنادينا	طارق الزياد
تلف	ظبية خميس
البحر. النجوم. العشب في كف واحدة	ظبية خميس
كتاب الأمكنة والتواريخ	عبد العزيز موافي
حواديت لفندي	عصام خميس
سيرة الماء	د . علاء عبد الهادي
راتب الألفة	علوان مهدي الجيلاني
إضاءة في خيمة الليل	علي فريد
نصف حلم فقط	عماد عبد المحسن
عطر النغم الأخضر	عمر غراب
سراب القمر	فاروق خلف
إشارات ضبط المكان	فاروق خلف
أوراق مسافر	فيصل سليم التلاوي
إذهب قبل أن أبكي	د . لطيفة صالح
الغربة والعشق	مجدي رياض
مشاعر همجية	محسن عامر
غربة الصبح	محمد الفارس
ونس	محمد الحسيني
ليالي العنقاء	محمد محسن
العجوز المراوغ يبيع أطراف النهر	نادر ناشد
هذه الروح لي	نادر ناشد

مسرح ..

هذه الليلة الطويلة	د. أحمد صدقي الدجاني
اللعبة الأبدية ... (مسرحية شعرية)	محمد الفارس
مملكة القرود	محمود عبد الحافظ

دراسات ..

هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
حصاد الذاكرة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
قراءة المعاني في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
اللغة والشكل	أمجد ريان
المثقفون العرب والتراث	جورج طرابيشي
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادي
المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين	خليل إبراهيم حسونة
أدب الشباب في ليبيا	خليل إبراهيم حسونة
العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيوني	خليل إبراهيم حسونة
أباطيل الفرعونية	سليمان الحكيم
مصر الفرعوبية	سليمان الحكيم
البعد الغائب ، نظرات في القصة والرواية	سمير عبد الفتاح
رواد الأدب العربي في السعودية	شعيب عبد الفتاح
البواكير في القصة القصيرة	شوقي عبد الحميد
رحلة الكلمات	د . علي فهمي خشيم
بحثاً عن فرعون العربي	د . علي فهمي خشيم
أعلام من الأدب العالمي	علي عبد الفتاح
هيمنجواي حياته وأعماله الأدبية	د . غبريال وهبة
زمن الرواية ، صوت اللحظة الصاخبة	مجدي إبراهيم
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
الجات والتبعية الثقافية	د. مصطفى عبد الغني
أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديري
الرواية العربية ، رسوم وقراءات	نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.

الدكتور نعيم عطية

- ولد فى ٢٨ مارس ١٩٢٧.
- تخرج من كلية حقوق جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٨.
- حصل على الدكتوراه فى القانون من جامعة القاهرة عام ١٩٦٤.
- عمل مستشارا بمجلس الدولة وتدرج فى وظائفه حتى وصل إلى نائب رئيس المجلس.
- أسهم فى الحياة الثقافية بأكثر من خمسين كتابا فى ميادين الأدب والفن التشكيلى والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية ولاسيما عن اليونانية شعرا ومسرحا ورواية وقصة قصيرة. كما ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية.
- نشر العديد من الدراسات والأعمال الإبداعية فى معظم المجلات المصرية والعربية منذ عام ١٩٥٦، كما يشارك فى برامج الفنون بالإذاعة والتليفزيون.
- اختير عضوا بلجنتى الفنون التشكيلية والترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، وبالمجالس القومية المتخصصة.
- يعتبر كاتبا مغامرا متنوعا أثبت أن قالبا أدبيا واحدا يضيق عن استيعاب تجربة حياته الأدبية، فكتب القصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر المنثور، بالإضافة إلى دراساته الأدبية والنقدية ومنها: يحيى حقى وعالمه القصصى (١٩٧٧)، مسرح العبث مفهومه وجذوره وأعلامه (١٩٩٢)، لحظات أدبية (١٩٩٢)، إلى جانب دراساته فى الأدب اليونانى.
- وقد منحه رئيس اليونان وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تقديراً له عن جهوده فى تقوية العلاقات الثقافية بين مصر واليونان وذلك عام ١٩٩١. كما حصل على جائزة كفافيس فى الدراسات الأدبية عام ١٩٩٣.



هذا الكتاب

"وربما كان سر تفوق يوسف الشارونى فى إبداعه القصصى كامناً فى قصصه التى تحكى عن شخصيات ستظل باقية فى أدبنا القصصى بفضل ما توافر لها من متانة المعمار البدنى والنفسى ، وصدق الدلالة الرمزية ، وقد استطاع الشارونى أن يجلب إلى الأدب القصصى المصرى والعربى تجديداً ظلت أهميته تتزايد يوماً بعد يوم - من خلال ما تركته «تعبيريتها» - من بصمات على كتاب القصة من بعده" .

المؤلف

